EUGÈNE FROMENTIN

DIE ALTEN MEISTER

S 2372 5.00 13C

Eugène Fromentin

DIE ALTEN MEISTER

Bibliothek ausgewählter Kunstschriftsteller
Dritter und vierter Band

EUGÈNE FROMENTIN

DIE ALTEN MEISTER

BELGIEN-HOLLAND

Ins Deutsche übertragen von

DR. FREIHERR EBERHARD VON BODENHAUSEN

Zweite Auflage

VERLAG VON BRUNO CASSIRER
BERLIN 1907

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Einleitung des Übersetzers VII

Einleitung XIII

BELGIEN:

1. Das Museum zu Brüssel und die flämische Malerei . . . 3
2. Rubens und seine Lehrer 17
3. Rubens in Brüssel 26
4. Rubens in Mecheln 37
5. Rubens in der Liebfrauenkirche zu Antwerpen 54
6. Rubens im Museum zu Antwerpen 70
7. Rubens als Porträtist 77
8. Rubens' Grab 92
9. Van Dyck 104

HOLLAND:

1. Der Haag 119
2. Holland und seine Malerei 125
3. Das Mauritshuis 145
4. Das Inhaltliche der Holländischen Malerei 150
5. Paul Potter 162
6. Die Holländer und der Louvre 174
7. Jacob van Ruysdael 189
8. Albert Cuyp 203
9. Die holländische und die moderne Landschaft 210
10. Rembrandts Anatomie 227
11. Franz Hals 233
12. Rembrandts Nachtwache (Einleitung) 244
13. Rembrandts Nachtwache 255
14. Die zwei Naturen in Rembrandt 287
15. Rembrandts Staelmeesters 302
16. Rembrandt in seiner Zeit und seiner Umgebung 310

BELGIEN; Schlusswort.

Jan van Eyck und Hans Memling 329

Einleitung des Übersetzers.

In unserer Ästhetik der bildenden Künste hat sich ein bedeutsamer Wandel vollzogen. An die Stelle des Begriffs, der in der Philosophie zum Ausgangspunkt gedient hatte, ist das Ding getreten. Wir mögen mit aller Ehrfurcht einer Ästhetik gedenken, wie sie uns von unsern Klassikern der Philosophie überliefert ist. Mit all der Ehrfurcht, die wir diesen Grossen im Geist schuldig sind. In der Praxis des täglichen Lebens wissen wir wenig damit anzufangen. Wo das ästhetische Gefühl, um sprachlich mitteilbar zu werden, zur Gestaltung eines Begriffes geführt hatte, zu Begriffen etwa wie „schön“ und „erhaben“, da ging jene spekulative Ästhetik eben von dem Begriff wieder aus und suchte in einer tiefgründigen Formulierung des Begriffs das Wesen selbst jenes begriffsanregenden Gefühls zu fassen. Es war der Realismus der Scholastik, der auch auf diesem Gebiet seine späten und vielfach schönen Blüten trieb. Sobald man aber vom Begriff weg zum Ding selbst, zum Kunstwerk vorzudringen suchte, da zeigte es sich, dass jene Begriffs-Ästhetik den Dienst versagte. Denn wo immer wir solche Formulierung finden, da wiederholt sich auch stets das alte Schauspiel, dass die unendliche Mannigfaltigkeit des Gefühlslebens die Formel sprengt und dass der reine Begriff, der in seiner allgemeinen Abstrakt-

heit sich jeder Gefühlsunterlage als Sprachausdruck willig bot, in seiner konkreten Formulierung eine Starre angenommen hat, die im strikten Gegensatz steht zum lebendigen Wandel des Gefühls.

Der grösste Antipode spekulativer Ästhetik war Goethe, insofern er nie vom Begriff, sondern stets vom Gegenstand ausgegangen ist. Daher seine Ästhetik, mögen wir ihr folgen oder widersprechen, noch heute so aktuell ist, wie vor 100 Jahren. ¡Fechner hat den Gegensatz zwischen den beiden Arten der Betrachtung in die geistreiche Formel gebracht: der Ästhetik von oben und der Ästhetik von unten. Jene kommt aus wolkigen Himmelshöhen und sucht sich die Dinge dieser Erde zu unterwerfen. Diese geht von der Erde aus und darf hoffen, auf gesicherter Grundlage in den Himmel hinauf zu wachsen. Aber noch ist diese Grundlage nicht fundamentiert, und Fechner hat es als ein tiefes Bedürfnis unserer Zeit bezeichnet, dass sie geschaffen und ausgebaut werde. Er hat damit in eine glänzende Formel gebracht, was von allen Seiten im Wachsen und Werden begriffen war, und man darf sagen, dass die heute unser Bewusstsein erfüllende Ästhetik sich durchaus auf dem so formulierten Wege befindet.

Voran aber gehen die Künstler selbst, — und das ist gut so. Denn in allen Zeiten eines starken und eigenen Kunstlebens sind die leitenden Gesichtspunkte ästhetischer Wertung von den bildenden Künstlern selbst gegeben worden. Es darf als ein Zeichen der Schwäche für die bildende Kunst angesehen werden, wenn in der ästhetischen Wertung der Kunstwerke der Gelehrte die Führung überkommt. Es ist ein Zeichen der Stärke, dass wir auf dem sicheren Wege sind, den Gelehrten vom Künstler beraten zu sehen.

Es soll hier nicht der Versuch gemacht werden, eine Skizze der modernen Ästhetik seit Semper zu geben. Nur die Tatsache ist hier von Bedeutung, dass die Künstler selbst

das Wort ergriffen haben, und dass man auf sie hört. Zum Wesen des Künstlers gehört seine Einseitigkeit. Daher auch jede vom Künstler ausgehende Kunstkritik als Fundament einer Ästhetik notwendig einseitig sein muss. In dieser Einseitigkeit liegt ihre Stärke. Sie wird Dinge sagen, an die der Aussenstehende überhaupt nicht herankann. Sie wird aus der Werkstätte selbst der Natur sprechen und wird uns Dinge künden, die vielleicht oft sehr handwerklich, sehr technisch, sehr erdgeboren erscheinen, die aber gerade durch diese gesunde Sicherheit ihrer Fundamentierung eine Grundlage geben, von der aus wir nicht wieder in die Irre gehen können. Freilich wird sie ebenso stark und ebenso originell sein in ihrem Nein, wie in ihrem Ja. Die Fälle sind sattsam bekannt: Raphael und Michelangelo, Menzel und Böcklin; sie lassen sich beliebig vermehren. Gerade in solcher Verneinung wird oft für uns eine der fruchtbarsten Anregungen liegen. Jedes ernsthafte Wort des grossen Künstlers ist der aufmerksamen Beachtung wert. So haben wir uns daran gewöhnt, mit gespannter Aufmerksamkeit zu hören, wo ein Künstler das Wort ergreift. Die Schriften von Klinger und Hildebrand sind in aller Munde. Dass sie in das eigentliche Volksbewusstsein noch nicht eingedrungen, liegt an ihrer stark abstrakten Formulierung. In jüngster Zeit haben wir in Schriften von Männern, wie Schultze-Naumburg, Eckmann, Obrist, Fischer und vor allen van de Velde, Äusserungen über ihr Kunstschaffen, die vermöge der Sicherheit des Ausgangspunktes und vermöge ihrer Gemeinverständlichkeit nicht verfehlen werden, eine tiefe Wirkung auf unsere ästhetische Reife auszuüben.

In Sachen der Malerei fehlt uns noch ein solches Buch. Klingers Malerei und Radierung, Feuerbachs Vermächtnis, die Staufferschen Briefe — von Böcklins Tagebuch nicht zu sprechen — vermögen die Lücke nicht zu schliessen. Was Liebermann in seinen leider so kurzen Schriften über Degas

und Israels geschrieben, gehört zu dem Besten, was in deutscher Sprache über Malerei gesagt worden ist; so dürfen wir vielleicht von ihm in erster Linie weitere entscheidende Worte und ein entscheidendes Werk erwarten.

Die Franzosen sind in dieser Hinsicht besser daran als wir; und wenn wir uns immer wieder nicht genug wundern können über das unvergleichlich höhere Niveau des Kunstverständnisses, dem wir beim Pariser Publikum begegnen, so ist dies sicherlich dieser Art der Literatur zu danken und in erster Linie dem tiefgehenden Einfluss, den ein Buch, wie Fromentins „Maîtres d'autrefois" seit nunmehr 25 Jahren auf die Pariser gehabt hat.

Fromentin war Maler. Er ist viel in Algier gewesen. Er hat die wunderbaren Wirkungen des südlichen Lichts zum Gegenstand seines liebevollen Studiums gemacht und er hat seine feinen Beobachtungen in vortrefflicher Weise als Maler zu verwerten gewusst. In weiteren Kreisen ist er bekannt geworden durch seine literarischen Arbeiten. Zunächst waren es seine Reiseberichte aus der Sahara, die ein wohlverdientes Aufsehen erregten. Ihnen folgten Schilderungen aus Algier. Sein eigentlicher Ruhm aber als Schriftsteller ist durch das hier übertragene Werk begründet worden. Wenn gesagt worden ist, dass der Schriftsteller in ihm über dem Maler steht, so tritt solches Urteil doch dem Maler kaum zu nahe, denn es ist ein gewaltiges Mass, das er als Schriftsteller erlangt, und die an feinen Stilisten und feinen Beobachtern so unendlich reiche französische Literatur rechnet ihn unter ihre Meister. Worauf es aber hier in erster Linie ankommt, ist, dass der Meister sein Handwerk gründlich verstanden, dass er sein Auge für die Empfindung feinster Linien und Farbenwerte geschärft hatte, und dass es dieses Rüstzeug war, mit dem er seine Kunstbetrachtungen angestellt, um sie dann dem Schriftsteller zur geistvollen, formvollendeten Ausgestaltung zu übermitteln.

So ist er vor die Schöpfungen der flämischen und holländischen Malerei hingetreten als einer, der zu Hause ist auf dem Gebiete, das er untersucht und dessen Urteil durch keinerlei vorgefasste Meinung in seiner Reinheit und Ursprünglichkeit zu trüben war. Daher die wunderbare Unmittelbarkeit seines Sehens, die wunderbare Selbständigkeit seines Urteils. Der Dogmatismus spielt seine Rolle auch in der Kunstgeschichte. Fromentin ist davon völlig frei. Nichts gilt ihm die Autorität und alles der Augenschein. Und wenn er vor ein Bild tritt, wie die „Nachtwache" von Rembrandt, so ergeht es ihm nicht wie uns, die wir von der Autorität des Namens und von dem Schwergewicht der um dieses Bild gesponnenen Werte leicht erdrückt werden; er macht die Augen auf und er sagt, was er sieht. Darin liegt das Geheimnis seiner Wirkung.

Von einer grossen Ehrfurcht und Liebe für die Kunst getragen, von einem gesunden, sicheren, fein ausgebildeten Auge beraten, so tritt er vor jene Meister hin und so gibt er seine Eindrücke in vollster Unbefangenheit wieder. Ein solches Buch, von Künstlerhand geschrieben, muss in einer Zeit, die wie die unsere, dem Künstler gern auf seinem eigenen Gebiete das Wort einräumt, willkommen sein. Mögen einzelne Ergebnisse, zu denen er gelangt, fehlerhaft, mögen sie überholt erscheinen; die Art, wie er zu ihnen gekommen ist und die Art, wie er sie gestaltet hat, behalten immer ihre Bedeutung und immer ihren anregenden Wert.

Und darum ist auch der Versuchung aus dem Wege gegangen worden, tatsächliche Irrtümer, die in dem Buche sich finden, in der Form von Anmerkungen zu berichtigen. Denn nicht um ein wissenschaftliches Werk handelt es sich hier, sondern um ein Buch der geistvollen Anregung, und es war zu fürchten, dass ein schwerfälliges Anmerkungsmaterial der ursprünglichen Frische Eintrag tun möchte.

Und damit soll genug gesagt sein über das Werk, das

nunmehr auch in seiner neuen deutschen Form für sich selbst sprechen mag.

Es ist neuerdings von sachkundigster Seite gesagt worden, es sei unmöglich, ein Buch von solch eigentümlicher, persönlicher, fein ciselierter Sprache in eine andere Sprache zu übertragen. Sicherlich ist das Wagnis gross. Aber die Schwierigkeit durfte von dem Versuch nlcht abschrecken. Man darf jenen Satz getrost umkehren. Ein Buch von solchem Gedankenreichtum, von einer solchen Fülle des Gehaltes musste in die deutsche Sprache übertragen werden. Möchte es in dieser neuen Form den gleichen Nutzen stiften, wie in der alten.

Heidelberg, März 1903.

E. v. B.

Einleitung.

Brüssel, 6. Juli 1875.

Rubens und Rembrandt will ich aufsuchen in ihrer Heimat; und die holländische Schule in ihrem Rahmen, in dem Rahmen, der immer der gleiche geblieben ist, mit seinem Landleben und Seeleben, mit seinen Dünen und Weiden, mit seinen schweren Wolken und seinem flachen Horizont. In zwei klar getrennten, in sich abgeschlossenen und voneinander unabhängigen Richtungen tritt uns da die Kunst entgegen. Sie gründlich zu erforschen, könnte nur drei Männern gelingen, die gemeinschaftlich sich an die Arbeit begeben möchten: dem Historiker, dem Philosophen und dem Maler. Wer es wirklich gut machen wollte, der müsste die verschiedenen Fähigkeiten dieser drei Männer zusammenfassend zu vereinen wissen; von denen des Historikers und des Philosophen kann ich keine mein eigen nennen; und der Maler — wer Sinn hat für Distanz, der hört auf, sich als solcher zu fühlen, wenn er dem unbekanntesten der Meister naht in diesen gesegneten Landen.

Ich will die Museen durchwandern, ohne sie doch zu erschöpfen. Ich will Halt machen vor einzelnen Grossen, aber nicht um ihr Leben zu schildern, nicht um ihre Werke aufzuzählen, selbst

die nicht, die ihre Heimat sich erhalten hat. Nur einzelne charakteristische Züge ihres Genies oder ihres Talents will ich aufzudecken suchen, recht und schlecht wie ich sie verstehe, wie ich sie fassen kann. Nicht die letzten Fragen sind es, die ich dabei anschneiden will; an allem, was allzu dunkel ist und allzu tief, werde ich ruhig vorübergehen. Malerei ist die Kunst, Unsichtbares auszudrücken durch das Sichtbare; wo wir gehen, stossen wir auf Probleme, kleine und grosse, die wir für uns und im stillen prüfen mögen in dem Streben nach letzter Wahrheit, die wir aber dann lieber in ihrem Dunkel ruhen lassen wollen, als stille, ewige Geheimnisse. Nur die Überraschung möchte ich schildern, die Freude, das Erstaunen und die Enttäuschungen, die ich vor einzelnen dieser Bilder erlebt; und so sollen es die einfachen, schlichten und an sich belanglosen Gefühle eines Dilettanten sein, wie sie sich hier widerspiegeln in vollster Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit.

Weder Methode noch geregelten Gang werden diese Studien zeigen; manche Lücke werden sie aufweisen, vieles wird in zu helles Licht gerückt, anderes ausgelassen erscheinen; ohne dass doch diese scheinbare Willkür den Wert und die Bedeutung von Werken, die ich nicht erwähne, irgendwie beeinträchtigen soll. Ich werde zuweilen des Louvre gedenken und werde mich nicht scheuen, uns im Geist dorthin zu versetzen, damit die Beispiele zur Hand und die Nachprüfung erleichtert sei. Mit den geläufigen Anschauungen des Tages mögen die meinen zuweilen sich wenig vertragen; es ist mir gewiss nicht darum zu tun, einen völligen Wandel unserer Anschauungen herbeizuführen, aber aus dem Wege gehen will ich solcher Konsequenz nicht. Nur bitte ich, darin nicht einen Geist des Umsturzes zu sehen, der gern durch Kühnheit auffiele und der fürchtet, schlechter Beobachtung geziehen zu werden, wenn er auf begangenen Pfaden nicht alles anders sieht, als die anderen.

So werden diese Studien nur Notizen sein und diese Notizen nur die einzelnen fragmentarischen Elemente eines Buches, das noch zu schreiben ist; eingehender, sachlicher, als die bisher geschrieben wurden, ein Buch, in dem Philosophie, Ästhetik, Namenkunde und Anekdote weniger, die Fragen des Handwerks dagegen weit mehr Platz einzunehmen hätten; als eine Art Unterhaltung über Malerei, darin die Maler ihre eigenen Erfahrungen niedergelegt finden, darin die Laien Malerei und Maler gründlicher kennen. Meine Methode soll sein: alles zu vergessen, was über den Gegenstand gesagt wurde; mein Ziel: Fragen aufzuwerfen; zu ihrer Vertiefung anzuregen und denen, die in der Lage sein möchten uns ähnliche Dienste zu leisten, den Wunsch zu ihrer Lösung zu wecken.

Ich nenne diese Blätter; „Die alten Meister", welchen Namen ich auch den strengen, uns vertrauten Meistern der französischen Sprache geben würde, wenn ich von Pascal, von Bossuet, von La Bruyère, von Voltaire oder Diderot zu sprechen hätte — mit dem einen Unterschied jedoch, dass es in Frankreich noch Bildungsstätten gibt, in denen man die Achtung vor diesen Meistern der Sprache und das Studium ihrer Werke lehrt, während ich keine Anstalt kenne, wo man zur Zeit zum ehrfürchtigen Studium mahnt der für alle Zeiten vorbildlichen Meister von Flandern und Holland.

Und ich darf hoffen, dass der Leser, an den ich mich wende, mir so weit nahe steht, dass er mir ohne Ermüdung folgt und doch wieder so fern, dass ich Freude daran habe, ihm zu widersprechen und dass ich mein Bestes daran gebe, ihn zu überzeugen.

BELGIEN

I.

Das Museum zu Brüssel und die flämische Malerei.

Das Museum in Brüssel war von jeher besser als sein Ruf. Was ihm Abbruch tut in den Augen derer, die instinktiv immer zu weit hinaus wollen, das ist seine Lage so nahe unserer Grenze; dass es die erste Station ist auf einer Pilgerfahrt, die zu heiligen Stätten führt. Van Eyck ist in Gent, Memling in Brügge, Rubens in Antwerpen. Brüssel kann keinen dieser Grossen ganz sein eigen nennen. Sie sind nicht dort geboren, kaum, dass sie dort gemalt haben; die Stadt birgt weder ihre Asche noch auch ihre grössten Werke; wir möchten die Meister in ihrer engsten Heimat aufsuchen und finden uns nach anderen Stätten gewiesen. Alles das gibt dieser Hauptstadt etwas von einem leeren Hause und kann leicht zu einer ungerechten Beurteilung ihrer wahren Werte führen. Man übersieht oder vergisst, dass nirgends in Flandern, so wie hier, diese drei Könige der flämischen Malerei von einer gleichen Gefolgschaft von Malern und grossen Geistern umgeben sind, die sie geleiten, die ihnen vorantreten, die ihnen die Türen öffnen und die sich dann zurückziehen da, wo jene eintreten. Belgien ist ein herrliches Buch der Kunst,

dessen Kapitel zum Heil des ganzen Landes an den verschiedensten Stätten geschrieben sind, dessen Vorrede sich aber in Brüssel und nur in Brüssel findet. Und wer fälschlicherweise die Vorrede überspringen will, um zu dem Buch selbst zu eilen, der soll wissen, dass er das Buch zu früh öffnet und dass er es schlecht lesen wird.

Diese Vorrede ist in sich sehr schön und sie ist ein Dokument, für das es einen Ersatz nicht gibt. Sie bereitet vor auf alles, das man sehen wird, sie lässt alles erraten, sie allein lehrt all das andere recht verstehen; sie bringt Ordnung in diesen Wust von Namen und von Werken, die in vielen Kapellen verstreut sind, wohin der Zufall der Zeiten sie verschlagen, und die hier fraglos und zweifellos sich einordnen, dank dem vollendeten Takt, der sie vereinigt und katalogisiert hat. Es ist wie eine Exposition dessen, was Belgien bis zur Moderne hinauf an Künstlern hervorgebracht hat, und wie ein Überblick über alles, was Belgien in den verschiedenen Kunststätten besitzt: in seinen Museen, Kirchen, Klöstern, Hospitälern, Rathäusern und Privatsammlungen. Vielleicht kannte das Land selbst nicht die volle Bedeutung dieses seines in der ganzen Welt neben Holland und nach Italien reichsten Nationalschatzes, ehe es dessen zwei gleich gut gehaltene Sammelstätten besass: die Museen von Antwerpen und von Brüssel. Und dann ist die flämische Kunstgeschichte launisch und abenteuerlich; jeden Augenblick reisst der Faden ab, jeden Augenblick knüpft er wieder an; man meint, die Malerei habe sich verloren, habe sich verirrt auf der grossen Strasse des Weltgetriebes; sie erinnert an den verlorenen Sohn, der heimkehrte, da man ihn nicht mehr erwartete. Wer einen Begriff haben will von ihren Abenteuern, wer wissen will, was ihr auf ihren Fahrten begegnet, der muss das Brüsseler Museum sehen; da wird er das alles finden, in eben der Genauigkeit, die ein vollständiger, wahrhaftiger, klarer Auszug

aus einer Geschichte geben kann, an deren Gestaltung zwei Jahrhunderte gearbeitet haben.

Ausstattung und Haltung des Museums sind vollendet. Schöne Räume, gutes Licht, Werke, die sich hervortun durch Schönheit, durch Seltenheits- oder durch geschichtlichen Wert. Eine wunderbare Genauigkeit in Bestimmung der Herkunft, und das Ganze von einem Geschmack, einer Sorgfalt, einem Wissen, einer Achtung vor den Gesetzen der Kunst, die diese reiche Sammlung zu einem Mustermuseum stempeln. Vor allem aber ist es ein flämisches Museum, womit es für Flandern ein Heimatsinteresse, für Europa aber einen Wert hat, der in Zahlen und Ziffern nicht auszudrücken ist.

Die Holländer sind kaum vertreten; auch sucht man sie hier nicht. Sie würden hier mit einem Glauben zusammenprallen und mit Gewohnheiten, die nicht die ihren sind: mit Mystikern, mit Katholiken, mit Heiden, und sie würden sich mit derer keinem vertragen. Sie würden da den Legenden und der Geschichte des Altertums begegnen, der direkten oder indirekten Erinnerung an die Herzöge von Burgund, an die Erzherzöge von Österreich und die Fürsten Italiens, an den Papst, an Karl V., Philipp II., kurz an all die Dinge und Menschen, die sie nicht gekannt, oder die sie verleugnet haben, gegen die sie hundert Jahre lang gekämpft und von denen ihr Wesen, ihre Instinkte, ihre Bedürfnisse und mithin ihr Schicksal sie reinlich und gewaltsam scheiden mussten. Von Moerdyck nach Dordrecht führt der Weg über die Breite der Maas; aber eine Welt liegt zwischen den zwei Grenzen. Antwerpen ist wie ein Antipode zu Amsterdam; und mit seinem naiven Eklektizismus und den heiteren, weltfrohen Zügen seines Genies steht Rubens näher zu Veronese, Tintoretto, Titian und Correggio, ja selbst zu Raphael, als zu Rembrandt, seinem Zeitgenossen und unerbittlichen Widersacher.

Die italienische Kunst aber ist hier vertreten, als wollte sie nur sich in Erinnerung bringen. Eine Kunst, die man gefälscht hatte, um sie zu akklimatisieren und die von selbst sich verändert, wie sie nach Flandern gelangt. Neben Memling, neben Martin de Vos, van Orley, Rubens, van Dyck und selbst neben Anton Mor hat man Schwierigkeiten, zwei Porträts von Tintoretto — in dem am wenigsten flämischen Teil des Museums — zu verstehen, die, wenn auch nicht vorzüglich und wenn auch stark übergangen, so doch typisch sind. Und so auch Veronese: er ist seinem Boden entrissen; seine Farbe ist matt und erscheint wie Aquarell, sein Stil kalt, sein Pomp wie eingelernt, beinahe geschraubt. Und doch ist das Bild gut, von seiner guten Art: das Bruchstück — und dazu eines der besten aus einer gewaltigen Mythologie — von einer der Decken des Herzogspalastes; aber Rubens hängt daneben und das genügt, um dem Rubens von Venedig einen Ton zu geben, der nicht in das Land passt. Wer von den beiden hat Recht? Und welche dieser zwei so glänzend vorgetragenen Sprachen ist mehr wert, die korrekte und wissenschaftliche Rhetorik, die sich in Venedig übt, oder die gewiss nicht korrekte, aber eindrucksvolle, gewaltige, grandiose Wärme der Sprache von Antwerpen? In Venedig mag man zu Veronese neigen, in Flandern hört man besser auf Rubens.

Die italienische Kunst hat mit jeder stark fundamentierten Kunst das gemein, dass sie sehr kosmopolitisch ist, — denn in alle Lande ist sie hinausgewandert; und sehr stolz — denn sie genügt sich selbst. Sie ist in ganz Europa zu Hause mit Ausnahme zweier Länder: Belgien, dessen Geist sie stark beeinflusst hat, ohne ihn jemals sich zu unterwerfen — und Holland, das getan hat, als früge es Italien um Rat und das dann schliesslich allein fertig geworden ist. Und das Land, das in guter Nachbarschaft lebt mit Spanien, das in Frankreich herrscht, wo in der historischen Malerei wenigstens unsere

besten Maler Römer waren, dieses Land steht in Flandern zwei oder drei ganz Grossen gegenüber, rassengewaltig, wurzelecht, die die Herrschaft halten und die entschlossen sind, sie mit niemand zu teilen.

Die Geschichte der Beziehungen zwischen Italien und Flandern ist merkwürdig, sie ist lang und weitläufig; anderswo könnte man darin sich verlieren; hier in Brüssel liest man sie, wie gesagt, fliessend. Sie beginnt mit van Eyck und endet an dem Tage, da Rubens Genua verlässt und mitbringt in seine neue Heimat die Blume der italienischen Schulung und mit ihr alles, was seine Heimatskunst davon mit Vorteil und Mass sich zu Nutze machen konnte. Diese Geschichte des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts in Flandern bildet den Hauptbestandteil und die wirklich eigene Grundlage dieses Museums.

Mit dem 14. Jahrhundert beginnen wir, um mit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu enden. Am Anfang und Ende dieses glänzenden Ganges ist es die gleiche Erscheinung, die in die Augen springt und die in solch kleinem Land eine besondere Beachtung beansprucht: zum ersten eine Kunst, die an Ort und Stelle von selbst gleichsam ersteht; und zum anderen eine Kunst, die zu einem eigenen Leben erwacht, da man sie schon tot wähnte. Hier van Eyck mit seiner herrlichen „Anbetung", Memling mit feinsten Porträts; und dort, drunten, ganz am Ende, 150 Jahre weiter, Rubens. Einmal wie das andere ist es wie die Sonne, die aufgeht und dann untergeht mit all dem Glanz, aber auch mit der schnellen Vergänglichkeit, eines schönen Tages ohne morgen und übermorgen.

Solange van Eyck am Horizont steht, ist es ein Licht, das mit seinen Strahlen bis zu den Grenzen der Moderne reicht; diese Strahlen sind es, unter deren Glanz die moderne Welt zu erwachen scheint, in denen sie sich selbst findet und mit denen sie sich erhellt. Italien hört von der neuen Bot-

schaft und Italien kommt nach Brügge. Und so mit dem Besuch von Künstlern, die gern wissen möchten, wie sie malen sollen, um ihrer Kunst Glanz, Haltbarkeit und Leichtigkeit zu sichern, beginnt zwischen den beiden Ländern jenes hin und her, dessen Charakter und Ziel sich wandeln, das aber nicht wieder aufhören sollte. Van Eyck ist nicht allein; um ihn entstehen zahllose Werke, Werke eher als Namen. Sie sind schwer zu bestimmen, schwer unter sich und schwer von der deutschen Schule zu unterscheiden; sie sind wie ein kostbarer Schrein, ein Reliquienschrank, wie das Flimmern seltener Steine, oder wie eine Sammlung gemalter Goldschmiedearbeiten, wo man die Hand fühlt des Niellierers, des Glasers, des Zeichners und des Miniaturisten, wo die Stimmung ernst ist, von mönchischer Begeisterung getragen, von einer Technik, die schon reich an Erfahrung und von blendender Wirkung; und in ihrer Mitte Memling, immer gesondert, eine Erscheinung ganz für sich, von entzückender Treuherzigkeit, wie eine Blume, deren Wurzel nicht zu greifen ist und die keine Schösslinge hat.

Kaum ist dieses Morgenrot der Schönheit verblichen, kaum ist die Dämmerung hereingebrochen, da kommt auch die Nacht schon über den Norden und es ist Italien, das nun aufleuchtet. Es war nur natürlich, dass nun der Norden es ist, der nach Italien eilt; damals war Flandern an jenem kritischen Punkt angelangt, wie er dem Leben der Individuen, wie dem der Völker eigen ist: wo man reifen muss, da die Jugend vorüber; wo man wissen soll, da der Glaube gestorben. Flandern tat mit Italien, was Italien, der Antike gegenüber getan; es wandte sich nach Rom, Florenz, Mailand und Parma, wie Rom, Mailand, Florenz und Parma sich nach dem lateinischen Rom und nach Griechenland gewandt hatten.

Der erste, der sich aufmachte, war Mabuse gegen 1508, dann van Orley, spätestens 1527, dann Floris, dann Coxcie und alle die anderen. Hundert Jahre lang gab es mitten im

Lande der Klassik eine flämische Schule, die gute Schüler und einige gute Maler heranbildete, die die Schule von Antwerpen nahezu erstickt hat mit ihrer Bildung ohne grosse Seele und mit ihren gut oder schlecht gelernten Lektionen, und die schliesslich gedient hat, die Saat des nie noch Gekannten zu säen.

Dürfen wir Vorläufer in ihnen sehen? Jedenfalls sind es die Stammväter und Vermittler, Männer des grossen Fleisses und des guten Willens, die der Ruhm anzieht, die das Neue fesselt, die alles, was besser ist als ihre eigenen Leistungen, nicht zur Ruhe kommen lässt. Sicherlich war nicht alles in dieser Bastardkunst von der Art, dass es entschädigen konnte für das, was man verloren hatte und dass es Hoffnungen wecken mochte auf das, darauf man wartete. Aber sie alle haben etwas Gewinnendes; sie interessieren und belehren wenigstens in dem einen Punkt, dass man aus der Kenntnis ihrer Werke das eine ersieht, das bereits banal geworden ist, so oft ist es bezeugt: die Erneuerung der modernen Welt durch die alte, und die wunderbare Schwungkraft, die Europa um die italienische Renaissance trieb. Die Renaissance vollzog sich im Norden genau, wie sie im Süden sich vollzogen hatte. Und es ist nur der eine Unterschied, dass zu der Zeit, die wir betrachten, Italien vorangeht, Flandern folgt, dass es Italien ist, das eine hohe Schule unterhält der schönen Kultur und der tiefen Geistesbildung, und dass es flämische Schüler sind, die sich darauf stürzen.

Diese „Schüler", um ihnen einen Namen zu geben, der ihren Meistern Ehre macht, diese „Jünger", wie man sie besser nach ihrem Enthusiasmus und nach ihrem Verdienst nennen könnte, sind verschieden und werden verschieden ergriffen von dem Geist, der aus der Ferne zu ihnen allen spricht und der von nahem sie je nach ihrer Individualität erfasst. Einige zieht Italien an, ohne sie zu überzeugen, wie Mabuse, der im

Geist und in der Technik gotisch bleibt und von seiner Fahrt nur die Vorliebe für die schöne Architektur mitbringt, und zwar schon für die der Paläste eher als der Kapellen. Einige hält Italien fest; andere kehren wieder heim und sind dann, wie Orley geschmeidig, nervös, mit einer Vorliebe für die rührende Gebärde; andere wenden sich von da nach England, Deutschland, Frankreich; und andere schliesslich kehren heim, unkenntlich wie Floris, dessen unruhige kalte Manier, dessen barocker Stil und schwächliche, magere Technik in der ganzen Schule wie ein Ereignis begrüsst werden, und die ihm die zweifelhafte Ehre eintragen, an die 150 Schüler heranzubilden.

Es ist nicht schwer, inmitten dieser Wandlungen die wenigen starren Köpfe zu erkennen, die als Ausnahmen in voller Naivität und Stärke ihrem Heimatboden treu bleiben, ihn von neuem bearbeiten und neue Schätze daraus zutage fördern: voran Massys, der Schmied von Antwerpen, der mit dem schmiedeeisernen Brunnen begann, den man heute noch vor dem Hauptportal von Notre-Dame sieht, und der später mit derselben so naiven und so sicheren und festen Hand, mit demselben Werkzeug des Ciseleurs, den „Goldwäger und seine Frau“ im Louvre und die wunderbare „Grablegung“ im Museum zu Antwerpen malte.

Ohne den historischen Saal des Museums von Brüssel zu verlassen, könnte man die eingehendsten Studien machen und zu den interessantesten Ergebnissen gelangen. Die ganze Periode vom Ende des 15. Jahrhunderts bis zum letzten Drittel des 16., die da einsetzt nach Memling, mit Gerard David und Dirk Bouts und die endet mit den letzten Schülern von Floris, z. B. Martin de Vos, ist eine der nordischen Schulen, die wir aus unseren französischen Museen wenig kennen. Wir stossen da auf Namen, die bei uns ganz unbekannt sind, wie Coxcie und Coninxloo; hier auch lässt sich Floris in seinem bleibenden wie in seinem vergänglichen Wert besser begreifen;

das historische Interesse, das ihm zukommt, wird deutlicher, und sein Ruhm, über den man sich immer wundern wird, kann hier etwas wie eine Erklärung finden. Barend van Orley, mit all seiner verderbten Manier, seiner tollen Gebärde, wo er lebhaft wird, seiner theatralischen Steifheit, wo er sich selbst beobachtet, mit seinen Zeichenfehlern und Geschmacksverirrungen enthüllt sich da als ein Maler ersten Ranges in seinen Prüfungen Hiobs und, mehr noch und sicherer, in seinen Porträts. Gotischer und florentinischer Einfluss treffen in ihm zusammen, Mabuse und unechter Michelangelo, der Stil der Anekdote in seinem Hiob, der Stil der Historie in seiner Beweinung Christi. Hier ist die Farbe schwer und pappig, fahl und in der Nachahmung fremder Methoden von blasser Langerweile angekränkelt; dort wie von Glück und Kraft zeugend, mit spiegelnder Fläche, von jenem glasigen Glanz, der allen denen eigen ist, die in Brügge ihre Schulung erfahren. Und doch ist Kraft und Erfindung des seltsamen und immer wechselnden Mannes so gewaltig, dass man ihn trotz aller Ungleichheiten an einer gewissen bedeutsamen Originalität wiedererkennt. In Brüssel sind ganz überraschende Werke von ihm. Ich übergehe dann aus dieser Zeit noch Franken, den Flamen Ambrosius Franken, von dem das Museum zu Brüssel nichts besitzt, aber der in Antwerpen eine hervorragende Stelle einnimmt, und an den man hier, wenn er auch nicht selbst vertreten ist, doch durch gleichartige Gemälde erinnert wird. Auch übergehe ich die nicht bestimmbaren Gemälde, die im Katalog als „unbekannte Meister“ aufgeführt sind: Triptychen, Porträts aus den verschiedensten Epochen, zu beginnen mit den zwei umfangreichen, lebensgrossen Figuren von Philipp dem Schönen und Johanna der Wahnsinnigen, entzückende Werke als Ausführung, die ihre besondere Bedeutung durch den Wert erhalten, den die Ikonographie ihnen beimisst.

Das Museum hat an die fünfzig Bilder von anonymen Meistern, die alle keiner bestimmten Persönlichkeit zugeschrieben werden können. Sie klingen nur an andere genauer bestimmte Bilder an, und dienen oft zu deren zuverlässiger Einordnung; sie klären den Entwickelungsgang und lassen den Stammbaum voller und mit klarer Deutlichkeit erscheinen. Weiter lasse ich die frühe Holländische Schule aus, die Schule von Harlem, die mit der flämischen Schule eins war bis zu dem Tage, da Holland aufhörte, sich völlig mit Flandern zu identifizieren. Es ist jener erste Anlauf der Niederländer, eine eigene Malerei zu gestalten. Nur Dirk Bouts muss genannt werden mit seinen zwei mächtigen Tafeln aus der „Legende Otto's III.", ferner Heemskerk und Mostaert; Mostaert ein verbummeltes Genie, ein Autochtone, der Edelmann vom Hofe der Margarete von Österreich, der alle hervorragenderen Persönlichkeiten seiner Zeit malt, dessen Malerei eine merkwürdige Färbung aufweist von einem Einschlag von Geschichte und Legende, der in zwei Episoden des Lebens des heiligen Benedikt das Innere einer Küche darstellt und der das häusliche, das Familienleben seiner Zeit malt, wie das dann hundert Jahre später allgemein geschieht; und Heemskerk, ein reiner Apostel der Linie, hart, eckig, scharf und schwarz, der in seinen Gestalten, die er wie aus hartem Stahl ausschneidet, denken lässt an Michelangelo.

Ob Holländer oder Flame, es hält schwer, sich auszukennen. Zu jener Zeit verschlägt es noch wenig, ob man diesseit oder jenseit der Maas geboren ist; worauf es ankommt, ist zu wissen, ob der Maler von dem Zaubertrank aus dem Arno oder dem Tiber gekostet hat. Hat er Italien besucht oder nicht? Das ist die Frage, und nichts ist seltsamer als diese bald stärkere, bald schwächere Mischung italienischer Kultur und beharrenden Germanentums, diese Mischung einer fremden Sprache und eines nicht zu erstickenden eigenen

Dialektes, die die italienisch-flämische Bastardschule kennzeichnet. Die Veränderung ist da, die Fahrt ist nicht ohne Wirkung geblieben, aber der Grund bleibt der alte. Der Stil ist neu, die neue Bewegung bemächtigt sich der Art der Inszenierung, es ist wie eine Vorahnung des Hell-Dunkels, das sich einstellt, das Nackte tritt auf in einer Kunst, die bis dahin stark bekleidet und ganz nach Lokalmoden angezogen war; das Format wächst, die Gruppen werden geschlossener, die Bilder voller, die Phantasie bemächtigt sich der Mythen, zügellose Willkür sucht in die Geschichte einzudringen, es ist die Zeit der jüngsten Gerichte, der grinsenden Teufeleien und der Vorwürfe aus dem Gebiete des Teufelsglaubens, oder aus der Apokalypse. Die nordische Einbildungskraft gibt sich dem allen rückhaltlos hin und gelangt im Scherzhaften wie im Furchtbaren zu Extravaganzen, von denen die italienische Kunst keine Ahnung hatte.

Anfangs lässt sich die methodische und zähe Grundveranlagung des flämischen Geistes nicht beirren. Die Ausführung bleibt exakt, spitz, kleinlich und klar, es ist dieselbe Hand, die noch vor kurzem ein härteres, glattes Material bearbeitet hat, die in Kupfer ciseliert, Gold emailliert und Glas geschmolzen und gefärbt hat. Dann wandelt sich langsam die Technik, die Farbe wird mannigfaltiger, der Ton teilt sich in Licht und Schatten, er irisiert, behält seine Natur in den Stofffalten bei, aber verflüchtigt und bleicht aus in jeder Erhöhung. Die Malerei verliert an Kraft, die Farbe an Festigkeit, wie sie die Bedingungen aufgibt, die aus ihrer Einheitlichkeit ihr Kraft verliehen und Glanz; die florentinische Malerei beginnt die reiche und gleichmässige Farbe der Flamen zu zersetzen. Kaum haben wir diese erste Verheerung festgestellt, so sehen wir schon ihren raschen Fortgang. Trotz der Gelehrigkeit, mit der er das italienische Vorbild nachahmt, ist der flämische Geist doch nicht schmiegsam genug,

um sich restlos solcher fremden Lehre zu überlassen. Er nimmt, was er da noch bekommen kann, nicht immer das Beste, und stets bleibt etwas übrig, das ihm entgeht; entweder die Technik, wenn er glaubt, den Stil zu fassen, oder der Stil, wenn es ihm gelingt, sich der Technik zu nähern. Nächst Florenz ist es dann Rom und gleichzeitig Venedig, die über ihn herrschen; merkwürdig ist der Einfluss, dem er von Venedig aus untersteht. Bellini, Giorgione, Tizian haben die flämischen Maler kaum studiert, während Tintoretto sie sichtbarlich beeinflusst hat. Sie sehen in ihm eine Grösse, eine Bewegung, eine Muskulatur, die sie reizt, und jene Farbe des Überganges, die zu Veronese führen sollte und die ihnen als der beste Schlüssel erscheint, um die Elemente der ihren zu entdecken. Ihm entlehnen sie zwei oder drei Töne, vor allem aber ein Gelb und die Art, es zur Geltung zu bringen. Und es bleibt bemerkenswert, dass in diesen ziemlich willkürlichen Entlohnungen nicht nur viele Widersprüche sich zeigen, sondern auch auffallende Anachronismen. Immer mehr nehmen sie an von der italienischen Mode, aber sie wissen sie nicht zu tragen. Ein Mangel an Konsequenz, eine schlecht getroffene Auswahl im Detail, eine seltsame Vereinigung zweier Techniken, die nicht zusammenpassen, zeigen immer wieder von neuem, wie viel Rebellisches in der Natur dieser ewigen Schüler steckt. Zur Zeit des vollsten Verfalls der italienischen Kunst, noch am Ausgang des 16. Jahrhunderts, finden sich unter den Italo-Flamen Männer der Vergangenheit, die nicht gemerkt zu haben scheinen, dass die Renaissance endgiltig abgetan ist. Sie wohnen in Italien und verfolgen doch dessen Entwickelung nur wie von fern. Mag es Unvermögen sein, die Dinge zu verstehen, oder angeborener Trotz und Eigensinn, jedenfalls ist ein Zug in ihrem Wesen, der sich aufbäumt und der der Umbildung nicht zugänglich ist. Die Uhr eines jeden Italo-Flamen geht unfehlbar nach gegen die

italienische Zeit, daher zur Zeit des Rubens sein Lehrer noch kaum in den Fussstapfen von Raphael schreitet.

Aber während in der Historienmalerei etliche sich verspäten, gibt es andere, die die Zukunft erraten und die Führung übernehmen. Ich meine nicht nur den älteren Breughel, den Erfinder des Genrebildes, ein bodenwüchsiges Genie, ein Original, das Haupt einer Schule, die erst geboren werden sollte; der starb, ohne seine Söhne gekannt zu haben, und dessen Söhne doch ganz die seinen sind. Das Museum zu Brüssel lehrt uns einen ganz unbekannten Maler kennen, dessen Name unsicher, der einen Spitznamen trägt, der in Flandern „Hendrik met de Bles“ oder „de Blesse“ heisst, der Mann mit dem weissen Haarbüschel, in Italien „Civetta“ genannt, weil seine heut sehr seltenen Bilder ein Käuzchen an Stelle des Namens haben. Ein Bild von diesem Hendrik de Bles, eine Versuchung des heiligen Antonius, wirkt wahrhaft überraschend mit seiner dunkelschwarzgrünen Landschaft, dem asphalt-farbenen Erdboden und dem hohen Horizont mit blauen Bergen, mit seinem Himmel in Preussisch-Blau, seinen kühn und geschickt verteilten Farben-Flecken, dem furchtbaren Schwarz, das den beiden nackten Figuren als Hintergrund dient, und seinem Helldunkel, das so kühn bei vollem Tageslicht erzielt ist. Dieses rätselhafte Bild, das Italien verrät und das ahnen lässt, was später Breughel sein wird und Rubens in seinen Landschaften, offenbart einen Maler von grossem Geschick und einen Mann, der vor Ungeduld brennt, seiner Zeit vorauszueilen.

Aus all diesen Malern, die mehr oder weniger ihrem Heimatsboden entrissen wurden, aus all diesen Romanisten, wie man sie nach ihrer Heimkehr in ihrer Umgebung in Antwerpen nannte, hat Italien nicht nur geschickte und beredte Künstler gemacht von grosser Erfahrung, von wirklichem Wissen, und ganz besonders von einer grossen Geschicklichkeit,

ihre Kunst bekannt, und, wenn ich das Wort in doppeltem Sinn gebrauchen darf, sich selbst gemein zu machen. Italien gibt ihnen auch noch den Geschmack an allerhand verschiedenartiger Betätigung. Nach dem Beispiel ihrer eigenen Lehrer wurden sie zu Architekten, Ingenieuren, zu Dichtern. Heute weckt dieses schöne Feuer ein leises Lächeln, wenn man an die echten, wahren Meister denkt, die ihnen vorausgegangen waren und an den grossen Meister, der ihnen folgte. Aber es sind tüchtige Männer, die an der Kultur ihrer Zeit und unbewusst am Fortschritt ihrer Schule arbeiteten. Sie machen sich auf, sammeln Schätze und kehren in die Heimat zurück, wie die Auswanderer es tun, die ihre Ersparnisse sammeln und dabei an die Rückkehr in ihr Heimatland denken. Unter ihnen sind viele zweiten und dritten Ranges, die selbst die Lokalgeschichte vergessen dürfte, wenn sie nicht alle sich vom Vater zum Sohn folgten, und wenn die Genealogie in solchem Fall nicht das einzige Mittel wäre, den Einfluss derer zu bewerten, die da suchen, und die plötzliche Grösse derer zu begreifen, die da finden.

Fassen wir das alles kurz zusammen, so ergibt sich, dass eine ganze Schule verschwunden ist: die Schule von Brügge. Politik, Krieg, Reisen, alle die lebendigen Elemente, aus denen die physische und moralische Konstitution eines Volkes sich zusammensetzen, das alles trägt zur Bildung einer neuen Schule in Antwerpen bei. Vom ultramontanen Glauben begeistert, von der ultramontanen Kunst beraten, von den Fürsten ermuntert, kommt sie einem Bedürfnis der Nation entgegen; sie ist gleichzeitig sehr lebendig und sehr unsicher, von einer glänzenden und erstaunlichen Fruchtbarkeit und dabei doch inzwischen nahezu unbekannt geworden; sie wandelt sich von Grund aus, sie formt sich bis zur Unkenntlichkeit um, bis sie zu ihrer endgültigen und letzten Verkörperung gelangt in dem Flamen der Flamen, dem Manne, der gekommen

war, allen Bedürfnissen seines Zeitalters und seines Landes gerecht zu werden, der seine Kenntnisse aus allen Schulen zusammengetragen und der seiner eigenen Schule den vollendetsten Ausdruck geben sollte.

Otto van Veen hängt im Brüsseler Museum unmittelbar neben seinem grossen Schüler. In diese zwei Namen, die unzertrennlich geworden sind, muss alles zusammenlaufen, was man an Schlussfolgerungen aus der Betrachtung alles dessen, das vorhergeht, ziehen möchte. Vom ganzen Horizont aus erblickt man sie, den einen im Ruhm des anderen verdunkelt; und wenn ich sie nun schon an die zwanzigmal nicht genannt habe, so wird man mir doch wenigstens Dank wissen für mein Bemühen, die Spannung auf ihr Erscheinen vorzubereiten.

II.

Rubens und seine Lehrer.

Es ist allgemein bekannt, dass Rubens drei Lehrer hatte, dass er seine Studien bei einem wenig bekannten Landschafter Tobias Verhaegt begann, dass er sie bei Adam van Noort fortsetzte, um sie bei Otto van Veen zu vollenden. Die Geschichte beschäftigt sich nur mit zweien dieser Lehrer und sie gibt Veen nahezu die volle Ehre dieser grossen Erziehung, eine der grössten, deren je ein Lehrer sich zu rühmen hatte, weil Veen seinen Schüler bis an die Schwelle seiner Meisterschaft geleitet hat und sich von ihm erst trennte, da Rubens, dem Talent nach wenigstens, schon ein Mann war und beinahe ein grosser Mann. Von Noort hören wir, dass er ein Künstler von wahrer Originalität war, aber ein Phantast, der

seine Schüler vor den Kopf stiess. Rubens war vier Jahre lang in seinem Atelier, sah sich dann von ihm abgestossen und suchte in Veen einen Meister, mit dem es sich besser leben liess. Das ist ungefähr alles, was über diesen Lehrer bekannt ist, der doch auch seinerseits das Kind unter Händen hatte und zwar in jenem Alter, da die Jugend am empfänglichsten ist für Eindrücke. Und ich meine, dass es zu wenig ist für den Einfluss, den er auf diesen jungen Geist hat ausüben müssen. Wenn er bei Verhaegt seinen Elementarunterricht erhielt, wenn Veen seiner Erziehung den Abschluss gab, so hat van Noort mehr als das getan, er hat ihm in seiner Person einen Charakter gezeigt, der ganz auf eigenen Füssen steht, einen Mann, der sich freizuhalten gewusst hatte von fremdem Druck und Einfluss, mit einem Wort, den einzigen Maler unter seinen Zeitgenossen, der völlig Flame geblieben war, da es in Flandern Flamen nicht mehr gab. Nichts merkwürdiger als der Kontrast zwischen diesen zwei charakterverschiedenen Männern, deren Einfluss mithin nach so entgegengesetzten Richtungen sich geltend machen musste. Und nichts seltsamer als das Geschick, das sie berief, einer nach dem anderen mitzuwirken an dieser schwierigen Aufgabe, ein Genie zu erziehen. Es ist bemerkenswert, dass vermittelst ihrer Gegensätze sie genau den Kontrasten entsprachen, aus denen diese vielgestaltige, ebenso umsichtige wie wagemutige Natur zusammengesetzt war. Jeder für sich stellt deren kontrastierende Elemente dar, ihre Inkonsequenzen, wenn man das Wort gebrauchen darf; vereint waren sie — das Genie ausgenommen — wie eine Verkörperung des ganzen Mannes mit seinen gesamten Kräften, seiner Harmonie, seinem Gleichgewicht und seiner Einheitlichkeit.

Und wer das Genie von Rubens in seiner ganzen Fülle, die Begabung seiner zwei Lehrer in ihren vollen Gegensätzen kennt, der wird leicht sehen, welcher von beiden, sagen wir

nicht die weiseren Lehren ihm gegeben, aber welcher am stärksten auf ihn gewirkt. Der eine spricht zu seinem Verstand, der andere zu seinem Temperament, der eine als Maler ohne Furcht und Tadel rühmt ihm Italien, der andere in seiner Wurzelechtheit zeigt ihm, was er eines Tages werden kann, wenn er der grösste wird in seinem Heimatlande. Die Wirkung des einen kann man wohl erklären, nicht aber sehen; die des anderen wird deutlich, ohne einer Erklärung zu bedürfen. Und wenn ich mich anstrenge, auf diesem so seltsam individuellen Gesicht einen Zug zu entdecken, der auf eine Vererbung schliessen lässt, so vermag ich nur einen einzigen zu finden, der den Charakter und die Beharrlichkeit aufweist, wie sie die Vererbung mit sich bringt, und dieser ererbte Zug stammt ihm von Noort. Und das muss ausgesprochen werden, wo von Veen gehandelt wird, neben dem die Stelle für einen Mann freizuhalten ist, der allzusehr in Vergessenheit geraten.

Veen war keine gewöhnliche Erscheinung. Ohne Rubens Hilfe würde es ihm schwer fallen, den Ruhm aufrecht zu erhalten, den die Geschichte ihm bewahrt; aber der Glanz, der auf ihn von seinem Schüler zurückstrahlt, beleuchtet eine edle Gestalt, eine Persönlichkeit grossen Schlages, von edler Geburt, sogar von tiefer Bildung, einen zuweilen tüchtigen Maler dank der Mannigfaltigkeit seiner Bildung und der Natürlichkeit seines Talentes — denn seine Bildung war in seiner Natur aufgegangen — einen selbständigen Maler, kurz einen Mann, der als Mensch und als Künstler eine gleichmässig tiefe Bildung verriet. Er war in Florenz, Rom, Venedig und Parma gewesen; in Rom, Venedig und Parma mag er sich am längsten aufgehalten haben. Nach Rom zog ihn seine Gewissenhaftigkeit, nach Venedig sein Geschmack; mit Parma und seiner Kunst fühlte er in sich jene innere Verwandtschaft, die selten nur sich uns auftut und die dann zu den intimsten

und wahrsten gehört. In Rom und Venedig hatte er zwei Schulen angetroffen von einziger Organisation; in Parma war er auf nur einen einsamen Schaffenden gestossen, der, ohne Beziehungen zu seinen Zeitgenossen und ohne System, sich nicht einbildete, ein Lehrer zu sein. Diese Unterschiede mögen ihn zu einer tiefen Achtung vor Raphael, zu einer grossen äusseren, sinnlichen Bewunderung von Veronese und Titian, aber zu einer grösseren inneren Zuneigung zu Correggio geleitet haben. Seine glücklichen Kompositionen sind nicht frei von Banalität, von Leere und Gedankenarmut, und es kommt darin vielerlei zusammen, das ihn im Licht einer zwar abgerundeten, aber durchaus mittelmässigen Persönlichkeit erscheinen lassen mag: jene Eleganz, die ein Ausfluss seiner Persönlichkeit ist und aus dem Verkehr mit den besten Meistern und in der ersten Gesellschaft immer neue Nahrung findet, die Unsicherheit seiner Überzeugungen und Neigungen, die unpersönliche Kraft seiner Farbe, seine Gewandbehandlung, der es an Wahrheit und an Grösse des Stils fehlt, Köpfe, die keine Typen sind und ein braunroter Ton ohne Kraft und Leben. Man denkt an einen vorzüglichen Lehrer an einer Kunstschule, der die wunderbarsten Lehren gibt, die doch für ihn selbst zu gut sind und zu stark. Und doch ist er weit besser. Nur das eine Beispiel will ich hier anführen — „Die Vermählung der heiligen Katharina“ das im Museum zu Brüssel hängt, rechts über der Anbetung von Rubens.

Ein Bild, das mich stark ergriffen hat. Es stammt von 1589 und bezeugt, in welchem Umfang er den italienischen Einfluss auf sich hatte wirken lassen. Als Veen damals im Alter von 33 Jahren nach Hause zurückgekehrt, war er dort in erster Linie tätig als Architekt und Maler des Alexander von Parma. Es ist ein ungeheuerer Schritt, den er in einer Zeit von fünf Jahren von seinem 1584 datierten Familienbild im Louvre bis zu diesem Gemälde gemacht hat. Es ist, als

hätten seine Erinnerungen an Italien geschlummert während seines Aufenthaltes in Lüttich am Hof des Fürstbischofs, und als seien sie an Alexanders Hof zu neuem Leben erwacht. Dieses Bild, das beste und überraschendste Produkt all der Dinge, die er gelernt hatte, ist dadurch so bemerkenswert, dass es einen ganzen Mann erkennen lässt mitten aus all diesen sich kreuzenden Einflüssen heraus, und dass es die Richtung anzeigt, nach der seine eigentlichen Neigungen hinweisen. Hier wird es deutlich, woran er sich begeistert, und was er wohl im letzten Grunde selbst gestalten möchte. Ich will das Bild gewiss nicht beschreiben; aber es schien mir einer eingehenderen Betrachtung wohl wert und so habe ich mir die folgenden Notizen dazu gemacht: „Beim ersten Anblick ganz römisch im Ton und doch nicht völlig römisch; reicher und weicher. Halb Correggio, halb Raphael in der Zartheit der Typen, der willkürlichen Knitterung der Gewänder, den etwas manierierten Händen. Die Engel im Himmel sind gut hingesetzt. Ein matt dunkelgelber Stoff, wie ein Zelt mit tiefen Falten über die Zweige der Bäume geworfen. Der Christus sehr ansprechend; die jugendlich schlanke Katharina entzückend, mit dem gesenkten Auge, mit dem keuschen kindlichen Profil, dem gut angesetzten schönen Hals, dem reinen Ausdruck der Madonnen von Raphael und das alles mit einem Zug in das mehr Menschliche, der auf Correggio hinweist und der schliesslich doch auch nicht ohne eine ganz persönliche Note ist. Blondes Haar, das in dem hellen Fleischton aufgeht, blaue und weisse Gewänder in zartesten Übergangsfarben, deren eine die andere beeinflusst oder betont, die nach neuen, in der Phantasie des Meisters begründeten Gesetzen ineinander aufgehen oder voneinander sich abheben. Reines italienisches Blut übertragen in eine Konstitution, die die Kraft hat, ein neues Blut daraus zu machen, alles das bereitet Rubens vor, kündigt ihn an, führt zu ihm.“

„In dieser Vermählung der heiligen Katharina ist das Material vorhanden, um einen Geist von solcher Feinheit, ein Temperament von solchem edlen Feuer gut zu beraten und in die rechte Bahn zu werfen. Es sind die Elemente der italienischen Malerei, deren Anordnung, deren Fleckenverteilung; aber das Helldunkel weicher, fliessender, das Gelb nicht mehr das Gelb des Tintoretto, trotzdem aber von ihm abstammend; der Perlmutterglanz des Fleischtones; nicht mehr das Fleisch Correggios; klingt aber noch daran an. Die Haut weniger stark, das Fleisch kälter, das ganze mit einem Zug ins Weibliche, Intime. Ein italienischer Hintergrund, dessen Wärme aber verflogen, indem der grüne Ton an Stelle des rötlichen getreten; unendlich viel mehr Willkür in der Anordnung der Schatten, das Licht verteilter und weniger streng an die Form gebunden — so hatte Veen seine italienische Erinnerung umgestaltet. Es ist nur ein kleiner Anlauf, sie der Heimat anzupassen, aber der Anlauf ist da. Rubens, für den nichts davon verloren sein sollte, fand sieben Jahre später bei seinem Eintritt bei Veen im Jahre 1596 ein Vorbild einer schon stark eklektischen und leidlich verselbständigten Kunst. Es ist mehr, als ich von Veen erwartet hatte; es ist genug, um ihm im Hinblick auf Rubens geistige Entwickelung einen starken und möglicherweise den endgültigen und bestimmenden Einfluss zu sichern.“

Veen zeigt also mehr äussere, als innere Eigenschaften, mehr geordnete Denkweise als natürlichen Reichtum, eine vorzügliche Erziehung, wenig Temperament, nicht einen Schatten von Genie. Er gab ein gutes Beispiel und war selbst ein schönes Beispiel dessen, was auf allen Gebieten bewirken können: eine glückliche Geburt, ein gesunder Verstand, Schmiegsamkeit im Begreifen und Verstehen, ein tätiger, nicht sehr fester Wille und eine eigentümliche Gabe der Anpassung.

Van Noort war das Gegenteil von Veen. Ihm fehlte ungefähr alles, was Veen sich angeeignet hatte; er besass von Natur alles, was Veen fehlte. Keine Kultur, keine Feinheit der Sitten, der Haltung, des Betragens, keine Anpassungsfähigkeit, kein Gleichgewicht; aber dafür sehr ernstliche und sehr lebendige Gaben. Wild, heftig, leidenschaftlich, ein Original. Wie die Natur ihn geschaffen, so war er auch in seinem Leben und in seinen Werken. Ein Mann aus dem Vollen, ein Mann aus einem Guss, vielleicht ein Ignorant, aber ein ganzer Kerl. Das Gegenteil von Veen, das Gegenstück zu einem Italiener, ein ganzer Flame in Rasse und Temperament; und Flame ist er geblieben. Er und Veen repräsentierten zusammen die beiden Elemente der Fremde und der Heimat, die sich seit mehr als hundert Jahren in den Geist Flanderns geteilt hatten, und deren eines das andere nahezu erstickt hatte. In seiner Art und den veränderten Zeiten entsprechend, ist er die letzte Erscheinung jener starken nationalen Strömung, deren natürliches und lebendiges Produkt, jeweils im Geiste ihres Jahrhunderts van Eyck, Memling, Massys, der ältere Breughel und alle die Porträtisten gewesen waren. So wie in den Adern des Gelehrten Veen das Germanenblut sich verändert hatte, so strömte es andererseits noch rein und gewaltig in dieser starken und wenig kultivierten Persönlichkeit. Noort war in seinem Geschmack, in seinen Instinkten und seinen Gewohnheiten ein Mann des Volkes. Er hatte dessen Brutalität, den Hang zum Wein, die laute Stimme, die derbe aber offene Sprache, die schlecht gelernte und verletzende Ehrlichkeit, alles, mit Ausnahme des Humors. Er kannte weder die Welt, noch die Akademieen und war nicht besser im einen wie im andern Sinne erzogen, aber er war ein Maler durch und durch, dank seiner reichen Phantasie, seinem sicheren Auge, seiner flinken Hand, deren Sicherheit nichts aus dem Gleichgewicht brachte. Zwei Gründe

hatte er, die ihm erlaubten, viel zu wagen: er wusste, dass er alles ohne jede fremde Hilfe vermöge; und das, was er nicht wusste, das kümmerte ihn nicht.

Darf man ihn nach seinen so selten gewordenen Werken beurteilen und nach dem wenigen, das uns aus einem arbeitsreichen Leben von 84 Jahren erhalten geblieben ist, so liebte er alles das, was man in seiner Heimat nicht schätzte: lebendige Handlung, selbst heroische Handlung, dargestellt in ihrer nackten Wahrheit und ohne jede mystische oder heidnische Idealisierung. Er liebte die vollblütigen, die schlecht gekämmten Menschen, grauhaarige, wettergebräunte Greise, alt und hart geworden in schwerer Arbeit, und dann das speckige glänzende Haar, ungepflegte Bärte, einen roten Hals, breite schwere Schultern. Er liebte die starken Akzente, grelle, laute, mächtige Farben mitten im Licht, das ganze wenig vertrieben, von breiter, leidenschaftlicher, glänzender Mache; der Farbenauftrag jäh, sicher und richtig. Es war, wie wenn er dreinschlüge auf die Leinwand und eher einen Ton als eine Form daraufschmetterte, dass die Leinwand unter dem Pinsel erzitterte. Er pfropfte viele und oft grösste Figuren auf kleinem Raum zusammen, ordnete sie in zahlreichen Gruppen an und gestaltete aus deren Gesamtheit ein Relief, das zu dem Relief der Einzeldarstellung hinzutrat. Was leuchten kann, leuchtet; Stirn, Schläfe, Bart, das Weisse des Auges, der Wimpernrand; und durch diese Art, die Wirkungen lebhaften Lichtes auf das Blut wiederzugeben, alles das, was die Haut in der brennenden Hitze des Tages an schimmernder Feuchtigkeit annimmt, gibt er mit starkem, von viel Silber durchsetzten Rot all diesen Gestalten eine Art überhitzter Lebendigkeit und ein Aussehen, als seien sie in Schweiss.

Wenn diese Züge echt sind, und ich habe sie in einem sehr charakteristischen Werk beobachtet und halte sie daher für echt, so ist es unmöglich, den Einfluss zu verkennen, den

ein solcher Mann auf Rubens ausüben musste. Dem Schüler steckt offenbar viel von seinem Lehrer im Blut. In ihm steckt ungefähr alles, was die Originalität seines Lehrers ausmacht, dazu aber noch viele andere Gaben, deren Gesamtheit den ungewöhnlichen Reichtum und das nicht weniger aussergewöhnliche Gleichgewicht seiner geistigen Kräfte ergeben sollte. Man hat mit Recht gesagt, Rubens sei ruhig und klar und man hat damit sagen wollen, dass seine Abgeklärtheit eine Folge sei seines unwandelbar gesunden Menschenverstandes, seine Ruhe die Folge des wunderbarsten Gleichgewichts, das vielleicht je in einem menschlichen Gehirn geherrscht hat.

Und darum ist es doch nicht weniger wahr, dass zwischen van Noort und ihm offensichtliche Familienbande bestehen. Zweifelt man daran, so braucht man nur Jordaens anzusehen, seinen Mitschüler und seinen Doppelgänger. Mit dem Alter, mit der wachsenden Selbstzucht, hat der Zug, den ich hier meine, bei Rubens verschwinden können, bei Jordaens hat er nie aufgehört, durch seine grosse Verwandtschaft mit Rubens hindurch immer wieder aufzuleuchten, so dass man heute mittels der Verwandtschaft der beiden Schüler das Band wiedererkennen kann, das sie beide mit ihrem gemeinsamen Lehrer verbindet. Jordaens wäre zweifellos ein anderer, hätte er nicht van Noort zum Lehrer und Rubens zum ständigen Vorbild gehabt. Und wäre Rubens ohne diesen Lehrer alles was er ist, würde da nicht eine Note fehlen, eine einzige: die des Volkstümlichen, die ihn an die Wurzel seines Volkes kettet, und dank der er ebensogut von diesem Volk, wie von einem verfeinerten Geschmack und von den Grossen dieser Erde verstanden wurde? Wie dem auch sei, jedenfalls scheint die Natur getastet zu haben, als sie zwischen 1557 und 1581 nach der Form suchte, in der die Elemente der modernen Kunst in Flandern Gestaltung gewinnen sollten. Man könnte sagen: sie versuchte es mit Noort, sie glaubte

einen Augenblick lang an Jordaens und sie fand schliesslich, was sie suchte, in Rubens.

Wir schreiben das Jahr 1600. Fortan kann Rubens wohl ohne Lehrer, nicht aber ohne Meister auskommen. So zieht er nach Italien. Was er dort getan, ist bekannt. Er lebt dort acht Jahre von seinem 23sten bis zu seinem 31sten Lebensjahr. Er hält sich in Mantua auf, er eröffnet die lange Reihe seiner Gesandten-Missionen durch eine Reise nach Spanien, kehrt nach Mantua zurück, geht nach Rom, dann nach Florenz, dann nach Venedig, dann wieder nach Rom und lässt sich schliesslich in Genua nieder. Er verkehrt dort mit Fürsten, wird berühmt, ergreift Besitz von seinem Talent, von seinem Ruhm und seinem Reichtum. Nach dem Tode seiner Mutter kehrt er 1609 nach Antwerpen zurück und hier erringt er sich dann ohne Mühe die allgemeine Anerkennung als der erste Meister seiner Zeit.

III.

Rubens in Brüssel.

Wollte ich die Geschichte von Rubens schreiben, so würde ich deren erstes Kapitel nicht hier beginnen: Ich würde Rubens an seinem Ursprung zu fassen suchen, in seinen vor 1609 entstandenen Bildern, oder ich würde eine entscheidende Epoche herausgreifen, und es wäre dann Antwerpen, von wo diese geradlinige Entwickelung zu untersuchen wäre, in der kaum die leiseste Wellenbewegung eines Geistes sichtbar wird, der an Breite zunimmt, der seine Bahnen erweitert, dabei aber frei ist von all den Unsicherheiten und den Widersprüchen

eines Mannes, der sich selbst erst suchen muss; aber es ist ja ein nur verschwindender Bruchteil, den ich hier aus der riesigen Zahl seiner Werke betrachte. Wie die Blätter seines Lebens abgerissen und zufällig sich darbieten, so ergreife ich sie. Übrigens ist Rubens, wenn auch nicht in allen Richtungen seines Talentes, so doch immer in einer der schönsten, in jedem einzelnen seiner guten Bilder vertreten.

Das Brüsseler Museum besitzt von ihm sieben bedeutende Werke, eine Skizze und vier Porträts. Genügt das auch noch nicht, um Rubens damit auszumessen, so reicht es doch hin, von seiner Bedeutung einen nach den verschiedensten Seiten hin grossartigen und wahren Eindruck zu geben. Mit seinem Lehrer, seinen Zeitgenossen und seinen Mitschülern oder Freunden vereint finden wir ihn im letzten Saal der Galerie, wo er in der gehaltenen Würde seiner leuchtenden milden Farben den ganzen Zauber seines Genies ausstrahlt; ohne Pedanterie, ohne anmassende Eigenheiten, ohne verletzenden Hochmut, in aller Einfachheit tritt er da vor uns hin. Man denke ihn in der erdrückendsten und kontrastierendsten Umgebung und die Wirkung bleibt dieselbe. Die ihm ähneln, erschlägt er; die ihm widersprechen möchten, zwingt er zum Schweigen; auf jede Entfernung gesehen, bringt er sich zur Geltung als Einer unter den Vielen, der in jeder Umgebung heimisch ist.

Die Bilder, obwohl nicht datiert, sind offenbar aus sehr verschiedenen Epochen. Viele Jahre trennen die „Himmelfahrt der Maria“ von den beiden dramatischen Bildern „Der heilige Livinus“ und „Christus auf dem Gang nach Golgatha“. In Rubens freilich begegnen wir nicht jenen auffallenden Wandlungen, die bei der Mehrzahl der Meister den Übergang von einem Alter zum anderen bezeichnen und die wir ihre Epochen nennen. Rubens war zu zeitig reif, und er ist zu plötzlich gestorben, als dass seine Malerei sichtbare Züge seiner ersten naiven Versuche bewahrt oder die geringste Wirkung einer

Abnahme der Kräfte gezeigt hätte. Von Jugend an war er er selbst. Er hatte seinen Stil, seine Form, beinahe schon seine Typen und ein für allemal die wesentlichsten Elemente seiner Technik gefunden. Später mit der reicheren Erfahrung stellte sich dann auch eine noch grössere Freiheit ein; seine Palette ist reicher und noch gedämpfter geworden, mit geringeren Anstrengungen erzielt er gewaltigere Erfolge und seine letzten Kühnheiten zeigen uns im Grunde nur die Gemessenheit, das Wissen, die weise Beschränkung und die Sicherheit im glücklichen Erfassen der sich bietenden Gelegenheiten, wie sie einem vollendeten Meister eigen sind, der sich ebenso stark im Zaum hält, wie er sich andererseits seinem Temperament hingibt. Anfangs hat er in magerem, schwächlichen, spitzigen Auftrag gemalt. Seine irisierende Farbe zeichnet sich mehr durch Glanz aus, als durch Stärke des Tones. Noch legt er der Grundierung nicht das rechte Gewicht bei; der Farbe selbst fehlt es an Zartheit oder an Tiefe. Er fürchtet den neutralen Ton, und ahnt noch nicht, welch weisen Gebrauch er eines Tages davon machen sollte. Und auf die gleiche fleissige, beinahe zaghafte Mache kommt er gegen Ende seines Lebens, also in seiner vollen Reife zurück, da seine geistige und manuelle Entwickelung auf ihrer Höhe stehen. Und so würde man in den kleinen anekdotenhaften Bildern, die er mit seinem Freund Breughel schuf, um in seinen letzten Jahren sich zu erheitern, nie dieselbe mächtige, leidenschaftliche oder raffinierte Hand wiedererkennen, die zu gleicher Zeit das Martyrium des heiligen Livinus, die Anbetung im Museum zu Antwerpen und den heiligen Georg der St. Jakobskirche malte. Und doch hat in Wahrheit dieser Geist sich nie geändert; und will man die Fortschritte verfolgen, wie sie die Zeit ihm gebracht, so muss man eher das Äussere ins Auge fassen, als den Gang seiner Denkweise, muss seine Palette analysieren, seine Technik studieren, vor

allem aber und ausschliesslich seine grossen Werke zu Rate ziehen.

Die „Himmelfahrt“ ist entstanden im Geiste einer ersten „Periode“, wie man sagen muss, da man von Manier hier nicht sprechen darf. Das Bild ist stark übermalt; es wird behauptet, es habe damit einen guten Teil seines Wertes verloren; ich kann indessen nicht finden, dass es die Werte verloren hat, die ich darin suche. Ein Werk ebenso prachtvoll wie kalt, genial in der Eingebung, methodisch und vorsichtig in der Ausführung. Wie alle Bilder dieser Zeit ist es glatt, von glänzender, etwas glasiger Oberfläche. Der Mittelmässigkeit der Typen fehlt es an Naturkraft; Rubens' Palette ist schon da in den wenigen dominierenden Noten, im Rot, Gelb, Schwarz und Grau; glänzend aber roh. So viel über die Mängel. Die Vorzüge aber, wie er sie meisterlich zur Geltung gebracht: grosse Figuren über das leere Grab gebeugt; alle Farben gegen ein tiefes Schwarz gestellt; um diesen dunklen Mittelpunkt das Licht in breiter, mächtiger Bewegung, wie es wogt und wellt, um schliesslich in den zartesten Halbtönen zu ersterben; — zur Rechten und Linken dann wieder schwächere Partieen, bis auf zwei Flecken, die als horizontal wirkende Kräfte in halber Höhe des Bildes den bildlichen Vorgang mit dem Rahmen verbinden. Unten graue Töne, oben ein italienischer blauer Himmel mit eilenden grauen Wolken, und mitten in diesem Himmel, die Füsse in bläulichen Wolken, das Haupt im Strahlenglanze, Maria in hellblauem Gewand, mit dunkelblauem Mantel, umgeben von drei Engelsgruppen, die sie in rosig silbrigem Glanze umschweben. Ganz oben aber am Rande des Bildes steigt ein kleiner behender Cherub mit ausgebreiteten Flügeln und glitzernd, wie ein Schmetterling, im Licht kerzengerade auf und scheint als wie ein flinkerer Bote den anderen voraus in den freien, weiten Himmelsraum hinaufzufliegen. In der Bewegung, der Fülle

und Gedrängtheit der Gruppen, in dem wunderbaren Verständnis für malerische Grosszügigkeit ist hier schon — sieht man von einigen Schwächen ab — der ganze Rubens und zwar mehr als im Keim vertreten. Nichts Zarteres, nichts Offeneres, nichts Überzeugenderes lässt sich denken, als diese Improvisation glücklicher Farben. Als Leben, als Wohlklang fürs Auge ist es vollendet: ein wahres Sommerfest.

„Christus auf dem Schoss der Maria" ist ein sehr viel späteres Werk von ernstem Charakter in grauen und schwarzen Tönen gehalten; Maria in finsterem Blau, Magdalena in einem schmutzigen grauen Gewand. Das Bild hat stark gelitten beim Transport, entweder 1794, als es nach Paris gesandt wurde, oder 1815 als es zurückkam. Es galt für eines der schönsten Bilder von Rubens und ist es nicht mehr. Ich begnüge mich damit, diese meine Notizen hierher zu setzen und glaube damit genug über das Bild gesagt zu haben.

Die „Anbetung" ist weder die erste noch die letzte Gestaltung eines Gegenstandes, den Rubens oft behandelt hat; wie man sie auch einrangieren mag in den vielerlei Behandlungen dieses einen Themas, jedenfalls ist sie später gemalt, als die in Paris und jedenfalls früher als die in Mecheln, von der später die Rede sein wird. Der dem Werk zu Grunde liegende Gedanke ist zu voller Reife gelangt, die Anordnung mehr als vollendet. Alle die verschiedenen Elemente, aus denen sich später dieses an Umgestaltungen so reiche Werk zusammensetzen wird, alle die Typen und Persönlichkeiten in ihrem Kostüm und in ihren Farben sind hier bereits dargestellt und spielen die Rolle, die für sie geschrieben ist, nehmen den Platz ein, der ihnen bestimmt ist. Es ist ein gross entworfenes Bild, knapp, konzentriert, vereinfacht, wie etwa ein Staffeleibild und daher weniger dekorativ als viele andere. Sauberkeit der Mache, ohne Kleinlichkeit, nichts von der Trockenheit, die die „Himmelfahrt" in einzelnen Teilen kalt

erscheinen lässt, grosse Sorgfalt und dabei die Reife des vollkommensten Könnens: die ganze Rubenssche Schule hätte an diesem einen Bilde alles lernen können, was sie zu lernen hatte.

Anders ist es mit dem „Gang nach Golgatha". Damals hatte Rubens die Mehrzahl seiner grossen Werke vollendet; er ist nicht mehr jung, er weiss alles, und es konnte nur noch weniger werden mit seiner Kunst, hätte nicht der Tod ihn davor bewahrt und ihn vor einem wirklichen Nachlassen der Kräfte dahin genommen. Hier ist alles Bewegung, Tumult, Erregung, in der Form, in der Gebärde, in den Gesichtern, in der Anordnung der Gruppen und der symmetrisch schräg von oben nach unten und von rechts nach links verlaufenden Diagonale. Christus, zusammengebrochen unter dem Kreuz, sein Gefolge, die zwei Schächer, gefesselt und gestossen von ihren Henkern, alles das bewegt sich auf der gleichen Linie und scheint die schmale Rampe hinaufzuklettern, die zur Marter führt. Christus ist sterbend vor Müdigkeit, Veronika wischt ihm das Antlitz; Maria, in Tränen gebadet, stürzt auf ihn zu und streckt ihm die Arme entgegen; Simon von Cyrene stützt das Kreuz; und doch — wir sehen das Holz, das zu furchtbarem Schimpf bestimmt ist, wir sehen die Frauen in Tränen und Trauer, den Gemarterten selbst auf den Knieen, wie er schwer atmend mit feuchter Schläfe, mit irrem Auge unser Mitleid aufwühlt; und trotz all dem Entsetzen, Geschrei und drohenden Tod muss doch ein jeder, der den militärischen Pomp hier sieht, über diesem Gepränge die Marter vergessen; und statt des Eindrucks einer gewaltigen Tragödie, wird er den eines gewaltigen Triumphes mit davon nehmen. So äussert sich die besondere Logik dieses glänzenden Geistes. Man möchte meinen, der Vorgang sei im genauen Gegensatz zu seiner eigentlichen Bedeutung aufgefasst, melodramatisch, ohne Würde, ohne Majestät, ohne Schönheit, ohne alles Erhabene,

beinahe theatralisch. Aber das Malerische, das hier zum Verderben werden konnte, wird im Gegenteil zur Rettung, indem es die Phantasie in lichtere Höhen hebt, mit einem Funken echter Sinnlichkeit das Bild durchleuchtet und veredelt und ihm mit einem Zug wie von der grossen Beredsamkeit einen grossen Stil verleiht. Und so durch eine glückliche Verve und durch Kühnheit der Eingebung wird das Bild genau zu dem, was es werden musste, zum Bilde des trivialen Todes und seiner Verklärung. Ich ersehe bei genauerem Zusehen, dass es von 1634 stammt. Ich hatte mich also nicht getäuscht, da ich es den letzten und besten Jahren seines Lebens zurechnete.

Ist das Martyrium des heiligen Livinus aus derselben Zeit? Jedenfalls ist es von gleichem Stil; aber trotz des Furchtbaren, das im Gegenstand liegt, ist es doch heiterer im Geist, in der Mache und in der Farbe. Rubens hatte weniger ehrfurchtsvolle Scheu davor, als vor Golgatha. Seine Palette war an jenem Tage fröhlicher, der Maler in ihm war noch rascher, sein Denken und Empfinden nicht auf die gleiche vornehme Note gestimmt. Wenn wir es vergessen können, dass es sich um einen unwürdigen und wilden Mord handelt, um einen heiligen Bischof, dem man die Zunge ausgerissen, der Blut speit und sich in fürchterlichen Zuckungen windet; wenn wir die Henker übersehen, die ihn martern, der eine mit dem roten Messer in den Zähnen, der andere mit seiner schweren Zange, der diesen fürchterlichen Fetzen Fleisch den Hunden vorhält; wenn wir nur noch das vor einem weissen Himmel sich bäumende weisse Pferd sehen, den goldenen Chorrock des Bischofs, seine weisse Stola, die weiss und schwarz gefleckten Hunde, vier oder fünf schwarze, zwei rote Mützen, die glühenden Gesichter mit roter Haut und ringsum im weiten Feld der Leinwand das köstliche Konzert der grau, blau, silberig, hellen oder dunkeln Töne — dann bleibt uns

nur noch das eine, das Gefühl einer strahlenden Harmonie, der vollendetsten vielleicht und jedenfalls der unerwartetsten, die Rubens je geschaffen, um eine Schreckensszene wiederzugeben, oder, wenn man will, zu entschuldigen.

Hat Rubens nach dem Kontrast gesucht? Sollte dieses Bild vielleicht für den Altar in der Jesuitenkirche zu Gent, zu dessen Schmuck es bestimmt war, etwas gleichzeitig Wildes und Himmlisches haben, sollte es fürchterlich sein im Lächeln, trösten zugleich und erschrecken? Ich glaube, dass das Poetische in Rubens gern genug nach solchen Gegensätzen suchte. Und wollte man selbst annehmen, er habe nicht daran gedacht, so würde ihm seine Natur auch gegen seinen Willen solches eingegeben haben. Es ist gut, sich vom ersten Tag an an solche Widersprüche zu gewöhnen, die sich die Wage halten und die die Eigenart seines Genies ausmachen: viel Blut und physische Kraft, aber ein beschwingter Geist; ein Mann, der das Furchtbare nicht scheut, aber mit einer zarten, einer wirklich abgeklärten Seele. Scheusslichkeiten, Brutalitäten, völliger Mangel an Geschmak in der Form, aber eine Glut, die das Hässliche zur Kraft und die blutige Brutalität zum Schrecken gestaltet. Diesen Hang zur Apotheose, davon wir bei Gelegenheit des Golgathabildes sprachen, bringt er in alles hinein, was er schafft. Wie ein Trompetenstoss klingt er durch seine selbst gröbsten Werke hindurch. Er hält fest an der Erde, fester als irgend ein anderer unter den Meistern, denen er gewachsen ist; dann aber ist es der Maler in ihm, der dem Zeichner und Denker zu Hilfe eilt und diese befreit. In diesem seinem Fluge können ihm viele nicht mehr folgen. Sie ahnen wohl eine hohe Phantasie; aber sie sehen nur, was ihn hier unten festhält, im Gemeinen, im Allzuwirklichen, die starken Muskeln, die bombastische oder aber nachlässige Zeichnung, die schweren Typen, das Fleisch und das durch die Haut schimmernde Blut. Und sie sehen dann nicht,

dass er bei alledem eine eigene Form, einen eigenen Stil hat und ein Ideal; und dass es seine Palette ist, die ihm seine Form, seinen Stil und sein Ideal geschaffen.

Dazu kommt seine besondere Gabe eindringlichster Beredsamkeit. Seine Sprache, um sie recht zu definieren, ist, was man in der Literatur eine oratorische Sprache nennt. Improvisiert er, so fehlt es ihr an der rechten Schönheit; feilt er daran, so erhebt sie sich zu grossartigster Wirkung. Sie ist rasch, plötzlich, überreich und warm; in allen Fällen aber überzeugt sie. Er schlägt zu, überrascht uns, stösst uns ab, verstimmt uns, fast immer aber überzeugt er uns und wenn er will, dann rührt er mehr als jeder andere. Vor einzelnen seiner Bilder revoltiert man sich; vor anderen weint man; und nimmt man auch alle Schulen der Welt zusammen, so wird man solcher Bilder doch nur wenige finden. Er hat die Schwächen, die Verirrungen, aber auch die zündende Flamme der grossen Redner. Er kann breit werden, deklamatorisch, er kann mit seinen grossen Armen in der Luft herumfuchteln; aber er hat Worte, die er, wie kein anderer, sagt. Seine Ideen selbst sind im allgemeinen solche, die sich nur durch Beredsamkeit, durch die pathetische Gebärde und die tiefklingende Stimme wiedergeben lassen.

Und er malt für Mauern, für Altäre, die man aus der Ferne, vom Schiff der Kirche aus sieht, er spricht zu einer grossen Menge, er muss weithin vernehmbar sein, muss von weitem treffen, ergreifen und bezaubern; daher die Verpflichtung, eindringlich zu werden, seine Mittel zu vergröbern, seine Stimme zu erhöhen. Es sind Gesetze der Perspektive und man möchte sagen der Akustik, die dieser feierlichen und wirkungssicheren Kunst die Wege weisen.

Dieser Art deklamatorischer, ungenauer, aber tief ergreifender Beredsamkeit gehört auch sein „Christus als Weltrichter“ an. Die Erde ist eine Beute des Lasters, ein Tummel-

platz des Verbrechens, eine Stätte, da Feuer, Mord und Totschlag hausen; man empfängt den Eindruck der menschlichen Verderbtheit aus einem belebten Stück Landschaft, wie sie nur Rubens malen kann. Christus erscheint, den Blitz in der Hand, fliegend halb, halb schreitend; und wie er sich anschickt, diese verderbte Welt zu strafen, da fleht ein armer Mönch in seiner härenen Kutte um Gnade und umfasst mit beiden Armen eine blaue Himmelskugel, um die eine Schlange sich aufrollt. Und nicht genug mit dem Gebet des Heiligen. Auch Maria, eine grosse Gestalt, in Witwentracht, wirft sich Christus entgegen, um ihn aufzuhalten. Keine Bitte, kein Gebet, kein Befehl: sie steht vor ihrem Gott, aber es ist ihr Sohn, zu dem sie spricht. Sie schiebt ihr schwarzes Kleid beiseite, entblösst ihre fleckenlose Brust, legt darauf ihre Hand und zeigt sie dem, den sie genährt hat. Die Gebärde ist unwiderstehlich. Man mag alles in diesem Bilde der reinen Leidenschaft und des ersten Wurfes nach der Seite der Mache hin tadeln. Christus, der nur lächerlich wirkt, den heiligen Franz, der nichts anderes ist als ein entsezter Mönch, die Jungfrau, die mit den Zügen der Helene Fourment einer Hecuba gleicht; selbst ihre Geste ist nicht ohne Verwegenheit, wenn man an den Geschmack Raphaels oder an den von Racine denkt. Und nichtsdestoweniger glaube ich, dass weder auf dem Theater, noch auf der Rednertribüne, an die beide man vor diesem Bilde denken muss, noch auch in der Malerei, welches Gebiet in erster Linie in Frage käme, viele pathetische Wirkungen von einer gleichen Kraft und Kühnheit gefunden worden sind.

Rubens wird nichts verlieren, wenn ich die „Himmelfahrt Mariä", ein seelenarmes Gemälde, übergehe; und „Venus in der Schmiede Vulkans", ein Bild, das zu nahe an Jordaens steht. Ich übergehe die Porträts, auf die ich bei späterer Gelegenheit zurückkomme. Von sieben Bildern geben fünf, wie man

sieht, von Rubens einen ersten Begriff, der nicht ohne Interesse ist. Angenommen, man kennt ihn nicht, oder man kennt ihn nur aus der Medici-Galerie im Louvre, womit man die Probe schlecht gewählt hätte, so würde doch hier schon und nach diesen Proben ein klares Bild sich ergeben von dem, wie er ist, in seinem Empfinden und in seinem Gestalten, in seinen Mängeln und in seiner Kraft. Schon jetzt darf man feststellen, dass man ihn nie den Italienern vergleichen darf, will man ihn nicht verkennen und wirklich falsch beurteilen. Versteht man unter Stil das Ideal dessen, was an Reinheit und Schönheit in die Form gebannt wurde, so hat er keinen Stil. Versteht man unter Grösse die Tiefe, die durchdringende Kraft, die sinnende und intuitive Gewalt eines grossen Denkers, so hat er weder Grösse noch Gedankenstärke. Fragt man nach Geschmack, man wird vergeblich fragen. Liebt man eine verhaltene, konzentrierte, kondensierte Kunst, wie die des Lionardo z. B., so kann Rubens mit seinen gewohnten Übertreibungen nur verstimmen und missfallen. Führt man alle menschliche Typen zurück auf die der Madonna in Dresden oder der Joconda, auf die der feinen Exponenten weiblicher Schönheit und Anmut, wie Bellini, Perugino, Luini, so wird man keine Gnade mehr haben für die üppige Schönheit und für die kräftigen Reize der Helene Fourment. Und wenn man schliesslich, in immer grösserer Annäherung an die Skulptur, von den Rubensschen Bildern Bündigkeit, strenge Haltung und friedliche Ruhe verlangt, wie sie die Malerei in ihren Anfängen hatte, so bliebe von Rubens nicht viel übrig als ein Gestikulator, ein Mann nur der Kraft, eine Art imponierender Athlet von wenig Kultur, wenig geeignet als Vorbild zu gelten und in einem solchen Fall, wie gesagt worden ist, „grüsst man ihn, wenn man vorübergeht, aber man sieht nicht genauer hin“.

Ausserhalb jedes Vergleichs muss man daher einen Platz

suchen, da man diesen Ruhm bergen kann, der doch solch ein legitimer Ruhm ist. In der Welt der Wirklichkeit gilt es nach all dem suchen, wo er Meister ist; und in der Welt des Ideals nach jener Region der klaren Ideen, der Gefühle, der Gemütsbewegungen, wohin Geist und Herz gleichermassen ihn immer wieder ziehen. Die Flügelkraft gilt es kennen zu lernen, mit der er sich dort erhält; zu begreifen, dass sein Element das Licht ist, sein Mittel zur Höhe die Farbe, sein Ziel aber die Klarheit und die Augenscheinlichkeit der Dinge. Vor Rubens Bildern genügt keine dilettantische Betrachtung, keine Rührung, kein Entzücken. Es ist in ihnen wesentlich mehr zu sehen; es ist darüber wesentlich mehr zu sagen. Das Brüsseler Museum war eine Einführung. Mecheln und Antwerpen werden die Fortsetzung bilden.

IV.

Rubens in Mecheln.

Mecheln ist eine grosse, traurige, leere und erloschene Stadt, begraben im Schatten ihrer Kirchen und Klöster, in einem Schweigen, daraus nichts mehr die Stadt reissen kann, weder ihre Industrie, noch die Politik, noch die Kontroversen, die dort zuweilen ausgefochten werden. Heute, wie ich hier eintreffe, sind zu Ehren eines hundertjährigen Jubiläums grosse Festzüge im Gange, mit Prozessionen, Versammlungen, Gildenaufzügen und gewaltiger Fahnenentfaltung. All der Lärm frischt die Stadt einen Tag lang auf. Morgen schon wird der Schlummer der Provinzstadt wieder herrschen. Wenig Verkehr auf der Strasse, völlige Öde auf den Plätzen, viele Grab-

denkmäler aus schwarzem und weissem Marmor und viele Bischofsstandbilder in den Kirchen — um die Kirchen aber spriesst aus dem Pflaster das spärliche Gras verlassener Winkel. Von dieser Metropolitan-, man kann sagen Katakombenstadt, sind nur noch zwei Dinge erhalten, die den Glanz ihrer alten Tage überlebt haben: Altäre von grösster Pracht und die Rubensschen Bilder. Es sind dies das berühmte Triptychon der „Anbetung" der Jakobskirche, und das nicht minder berühmte Triptychon des „Wunderbaren Fischzuges", das der Liebfrauenkirche gehört.

Die „Anbetung" ist, wie ich schon vorwegnahm, eine dritte Version derer im Louvre und in Brüssel. Die Elemente sind die gleichen, die Hauptpersonen wörtlich dieselben, abgesehen von einer unbedeutenden Veränderung im Altersausdruck der Köpfe und von ebenfalls wenig wichtigen Umstellungen. Rubens hat keine grossen Anstrengungen gemacht, um die erste Idee umzugestalten. Nach dem Beispiel der besten Meister hatte er den guten Verstand, viel sich selbst zu leben und einen Gegenstand, der ihm fruchtbar für Abwechselungen erschien, öfter zu wiederholen. Dieser Vorwurf der anbetenden Könige, die von den vier Enden der Welt kommen, um ein Kind zu verehren, das kein Lager hat, geboren in einer Winternacht, unter dem Heuboden eines ärmlichen, verlorenen Stalles, gehörte zu denen, die Rubens zusagten durch die Macht der Kontraste. Es ist von Interesse, die Entwickelung der ersten Idee zu verfolgen, wie er sich an ihr versucht, sie bereichert, sie vervollständigt und schliesslich festnagelt. Nach dem Bild von Brüssel, das ihm wohl hätte genügen können, scheint er doch noch geglaubt zu haben, den Vorwurf noch besser behandeln zu sollen, noch reicher, freier; ihm jene Blüte der Sicherheit und der Vollendung zu geben, die nur den ganz reifen Werken eigen ist. Das hat er in Mecheln getan. Später ist er dann wiederholt darauf

zurückgekommen und hat den Gegenstand noch mehr vertieft. Aber wenn er auch mit neuen Einfällen gearbeitet, wenn er durch die Fülle seiner immer neuen Mittel in noch stärkerem Mass unser Erstaunen wachruft, besser als hier hat er es nie gemacht. Die Anbetung zu Mecheln darf als der endgültige Ausdruck des Gegenstandes betrachtet werden und als eines seiner schönsten Bilder unter der Zahl der figurenreichen Darstellungen.

Die Komposition der Mittelgruppe ist von rechts nach links umgekippt; im übrigen ist sie vollständig wieder zu erkennen. Wie dort die drei Könige: der Europäer, wie in Brüssel mit weissem Haare, aber ohne die Glatze; der Asiate in rot; der Äthiopier seinem Typus getreu, lächelnd, wie er sonst lächelt, von jenem harmlosen, zarten, erstaunten Lächeln, das Rubens so fein beobachtet hat an dieser Rasse mit dem guten Herzen, die so gern ihre Zähne sehen lässt. Nur hat er Rolle und Platz wechseln müssen. Er ist an die zweite Stelle gedrängt zwischen die Fürsten und die Statisten; derselbe weisse Turban, den er in Brüssel trägt, schmückt hier einen schönen, rötlichen Kopf von orientalischem Typus, dessen Leib in grün gekleidet ist. Auch den Mann in der Rüstung finden wir hier wieder, auf halber Höhe der Treppe; er ist unbedeckten Hauptes, blond, strahlend, eine gewinnende Erscheinung. Anstatt, der Menge zugewendet, diese zurückzuhalten, macht er eine sehr glückliche Gegenbewegung, beugt sich zurück, um das Kind zu bewundern und weist mit der Gebärde alle die bis auf die oberen Stufen zusammengedrängten Neugierigen zur Seite. Man denke sich diesen eleganten Ritter Louis XIII fort und es ist der Orient. Woher wusste Rubens, dass in mohamedanischen Landen die Neugierde so weit geht, dass man sich gegenseitig erdrückt, um besser zu sehen? Wie in Brüssel, sind die nebensächlichen Köpfe die ausdrucksvollsten und die schönsten.

Die Anordnung der Farben und die Verteilung des Lichts hat sich nicht verändert. Die Madonna ist blass, das Jesuskind strahlend in weiss unter seinem Glorienschein. Unmittelbar darum alles in weiss. Der knieende König mit seinem Hermelinkragen und seinem schneeweissen Kopf, der silberige Kopf des Asiaten, schliesslich der Turban des Äthiopiers — alles das bildet einen silberigen Kranz von rosa und mattgelben Tönen durchsetzt. Alles andere ist schwarz, fahl oder kalt. Die blut- oder leuchtend ziegel-roten Köpfe stehen im Kontrast zu anderen Gesichtern von bläulicher Farbe, von überraschender Kälte. Die finster gehaltene Decke verliert sich in der Luft. Eine Figur in feinen Abtönungen von blutrot wirkt als vermittelnder aber sehr bestimmter Farbenfleck, betont das Ganze der Komposition, verbindet diese mit der Wölbung und gibt ihr den Abschluss und den Zusammenhalt. Es ist ein Bild, das man nicht beschreibt, denn es hat nichts Formales, nichts Pathetisches, nichts Ergreifendes und vor allem nichts Literarisches. Es bezaubert den Geist, weil es die Augen entzückt; für einen Maler ist es eine Malerei ohne gleichen. Dem Feinfühlenden wird es zur Quelle grössten Genusses; den Geschicktesten kann es ausser Fassung bringen. Man muss sehen, wie das alles lebt, sich bewegt, atmet, schaut, handelt, wie es sich färbt und wieder entfärbt, wie das alles mit dem Rahmen verwächst, und von ihm sich wieder löst, wie es in hellen Tönen erstirbt, in Kraft des Tones seine Stelle behauptet und schliesslich das Ganze ins Gleichgewicht bringt. Die Mannigfaltigkeit aber der Nuancen, der unerhörte Reichtum bei einfachsten Mittel, die Gewalt gewisser Töne, die Weichheit gewisser anderer, die Überfülle von Rot und dabei die fröhliche Frische des Ganzen, das sind Dinge, die wie die Gesetze, die derartige Wirkungen beherrschen, uns wahrhaft zu erschüttern vermögen.

Analysiert man, so findet man nur einfachste Formeln in kleiner Zahl: zwei oder drei Hauptfarben, deren Aufgabe klar, deren Einfluss berechnet ist, und deren Wechselwirkung heute jeder kennt, der malen kann. Diese Farben sind immer dieselben in Rubens Werken; Geheimnisse im eigentlichen Sinn des Worts gibt es da nicht. Die dazu gehörigen Kombinationen sind leicht zu merken; seine Methode ist leicht zu beschreiben: sie ist so gleichmässig und so klar in der Anwendung, dass es scheint, nichts anderes bleibe dem Schüler zu tun, als ihr zu folgen. Niemals war eine manuelle Arbeit leichter zu begreifen, niemals gebraucht sie weniger Listen, ist sie weniger mystisch, weil nie ein Maler sich weniger in Geheimnisse hüllte, in seinem Denken, in seinem Komponieren, in der Farbe und in der Ausführung. Das einzige Geheimnis, das ihm allein gehört, das er nie ausgeliefert hat, auch nicht an die Scharfsinnigsten und Bestunterrichteten, nicht an Gaspard de Crayer, nicht an Jordaens und nicht einmal an van Dyck; das ist jenes Unwägbare, Ungreifbare, jenes unauflösbare Atom, ein Nichts, das doch alles ist und das Inspiration genannt wird, oder Gnade, oder Gabe.

Hier zuerst muss man zu fassen und zu verstehen suchen, wenn man von Rubens spricht. Wer, mag er nun ausübend oder nicht ausübend sein, nicht den Wert der „Gabe“ in einem Kunstwerk versteht, und zwar in allen ihren Abwandlungen im Zustand der Erleuchtung, der Inspiration und der frei waltenden Phantasie, der ist wenig geeignet, die letzte Wesentlichkeit der Dinge zu geniessen und ich rate ihm, sich nicht mit Rubens, und auch mit vielen anderen noch, sich nicht zu befassen.

Die Flügel übergehe ich, so herrlich sie auch sind, da sie nicht nur aus seiner guten Zeit stammen, sondern auch von allerbester Ausführung zeugen, in jenem braun und silbernen Ton, mit dem er das letzte Wort seines Reichtums sprach.

Ein „Johannes“ von seltsamster Qualität und eine „Herodias“, sein ewig Weibliches, in Dunkelgrau mit roten Ärmeln.

Auch der „Wunderbare Fischzug“ ist ein gutes Bild, aber nicht das beste, wie man es in Mecheln und im Liebfrauenkirchen-Viertel nennt. Der Pfarrer der Jakobskirche würde meiner Ansicht sein und zwar mit gutem Recht. Das Bild ist soeben restauriert worden; augenblicklich steht es am Boden in einem Schulsaal, gegen eine weisse Wand gelehnt, unter einem Glasdach, das es mit Licht überflutet, ohne Rahmen, in seiner Derbheit, in der Kraft und in der vollen Frische der ersten Tage. An sich und von nahem betrachtet — wodurch das Bild nicht gewinnen kann — ist es, wenn auch nicht roh, denn dazu hat die Technik zu viel Stil und Charakter, so doch „materiell“, „stofflich“, wenn ich damit ausdrücken könnte, was ich meine, von einem geschickten, aber eher kleinlichen Aufbau, im ganzen ein unvornehmes, gewöhnliches Bild. Es fehlt ihm jenes gewisse Etwas, das Rubens sonst unfehlbar gelingt, wenn er mit dem Gewöhnlichen in Berührung kommt, eine gewisse Note, eine Grazie, ein Zauber, etwas wie ein schönes Lächeln, das wie verklärend wirkt auf die Derbheit der Dinge. Christus, auf die rechte Seite gebracht, wie eine Kulisse, wie ein Beiwerk in dieser Darstellung des Fischzuges, ist unbedeutend in der Gebärde und im Ausdruck, und sein roter Mantel, mit seinem keineswegs schönen Rot, hebt sich scharf ab gegen einen blauen Himmel, den ich im Verdacht habe, erheblich übermalt zu sein. Auch Petrus ist nachlässig behandelt, wenn auch von vortrefflicher Wirkung in seiner weinroten Farbe. Denkt man vor dieser, für Fischer, und völlig nach Fischermodellen gemalten Leinwand an das Evangelium, so ist Petrus die einzigeevangelische Persönlichkeit des Vorgangs. Er wenigstens sagt recht und schlecht, was ein Greis seiner Herkunft und seiner bäuerischen Herkunft unter so seltsamen Umständen zu Christus sagen

konnte. Gegen seine rote und zerfurchte Brust drückt er seine blaue Matrosenmütze, und Rubens hätte nicht er selbst sein müssen, um sich über die Wahrhaftigkeit einer solchen Geste zu täuschen. Die beiden nackten Gestalten aber, deren eine sich dem Beschauer entgegenbückt, während die andere nach dem Hintergrund zu sich wendet, und die beide von der Schulter aus gesehen sind, sind berühmt als zu den besten Akten gehörig, die Rubens gemalt; dank der Kühnheit und Sicherheit, mit der der Meister sie hingesetzt hat, in wenigen Stunden wahrscheinlich, auf den ersten Anhieb, in einem vollen, klaren, gleichmässigen, reichen Farbenauftrag, weder zu flüssig, noch zu dick, nicht zu stark modelliert und nicht zu aufdringlich. Es ist ein Stück Jordaens, aber ein tadelloser Jordaens, ohne übertriebenes Rot, ohne Reflexe; oder vielmehr es ist das Beste, was er der Lehre seines grossen Freundes entnehmen konnte: nicht das tote Fleisch zu sehen, sondern den lebendigen Körper. Von überwältigender Kraft ist der Fischer mit dem skandinavischen Kopf, mit dem vom Wind zerzausten Bart, dem goldenen Haar, den hellen Augen in seinem wie in Flammen stehenden Gesicht, den grossen Wasserstiefeln und seiner roten Jacke. Und wie in allen Rubensschen Bildern, wo ein starkes Rot als beruhigende Note verwandt ist, gibt diese flammende Gestalt dem ganzen Bilde Ruhe. Sie übt eine starke Wirkung aus auf die Netzhaut und macht diese empfänglich, in allen Nachbarfarben des Bildes Grün zu sehen. Bemerkenswert unter den Nebenfiguren ist noch ein grosser Bengel, ein Matrosenjunge, in dem zweiten Boot, auf ein Ruder gelehnt, angezogen, man weiss selbst kaum wie, mit einer grauen Hose und einer zu kurzen aufgeknöpften Weste, die über seinem nackten Leib offen steht.

Von der Fingerspitze bis zur Schulter, von der Stirne bis zum Nacken zeigt ihre fettige, rote, gebräunte, verbrannte

und aufgesprungene Haut die Einwirkung der scharfen Winde und des beissenden Salzwassers. Ihr Blut ist erhitzt, die Haut entzündet, die Adern angeschwollen; es ist, als sei das weisse Fleisch mit Rot zerhackt, als seien sie wie mit Zinnober beschmiert. Das alles ist von brutaler Wahrheit, an Ort und Stelle vom Leben beobachtet; auf den Quais der Schelde hat er diese Gestalten gesehen, als einer, der derb und richtig Farbe wie Form sieht, der die Wahrheit achtet, wenn sie ausdrucksvoll ist, der sich nicht scheut, die Sachen bei ihrem Namen zu nennen, der sein Handwerk kennt wie ein Gott und der das Fürchten nicht gelernt hat.

Was an diesem Bild wirklich aussergewöhnlich ist und zwar dank dem Umstand, der mir gestattet, es von nahe zu sehen und die Arbeit so klar vor mir zu haben, als ob Rubens sie vor meinen Augen ausführte, das beruht darauf, dass das Bild scheinbar alle Geheimnisse ausliefert und dass es schliesslich dann ungefähr ebenso sehr überrascht, als wenn es deren keines auslieferte. Ich habe darauf schon hingewiesen, ehe noch dieser neue Beweis in meinen Händen war.

Die Schwierigkeit liegt nicht im Begreifen, wie er es machte, als darin, wie man es auf diese Weise so gut machen kann. Die Mittel sind einfach, die Methode elementar. Es ist eine prächtige, glatte, reine und weisse Leinwand, auf der eine wunderbar bewegliche, geschickte, feinfühlige und bedächtige Hand arbeitet. Die Wildheit, die man leicht bei ihm sucht, liegt mehr in seiner Art zu fühlen, als etwa in einer ungeordneten Malweise. Der Pinsel ist ebenso kühl, wie die Seele heiss und wie der Geist zum höchsten Fluge bereit ist. In einer solchen Natur besteht ein so enger Zusammenhang und eine so schnelle Wechselwirkung zwischen dem Sehen, der Empfindung und der Hand, ein so vollendeter Gehorsam von dieser zu jenen, dass die Vorgänge in seinem Gehirn, mit denen er seinen Organen gebietet, beinahe wie Zuckungen erschei-

nen, die sich seinem Werkzeug mitteilen. Nichts ist trügerischer als dieses scheinbare Fieber, das im Gegenteil gebändigt wird durch die gründlichste Berechnung, und dem ein Mechanismus dient, der in den schwersten Proben sich bewährt hat. Und so auch die Augenempfindungen und folglich die Farbenwahl. Auch diese Farben sind sehr einfach und erscheinen nur so kompliziert durch die Art, wie der Meister sie anwendet und durch die Rolle, die er ihnen anweist. Die grösste Beschränkung in der Zahl der Hauptfarben, grösste Berechnung in der Art, sie einander gegenüber zu stellen; die grösste Einfachheit auch in ihrer Abtönung; immer aber ein völlig unerwartetes Ergebnis. Keiner der Rubensschen Töne ist in sich von besonderer Seltenheit. Nimmt man sein Rot, so ist es leicht, dessen Formel zu geben: Zinnober und Ocker, nur wenig gebrochen, im Zustand der ersten Mischung. Betrachtet man sein Schwarz, so stammt es aus der Tube des Elfenbeinschwarz und dient in Verbindung mit Weiss allen nur denkbaren Kombinationen seines gedämpften und zarten Grau. Blau wendet er nur selten an; sein Gelb, eine der Farben, die er am wenigsten gut fühlt und handhabt, was die Gewandung anlangt, und abgesehen von Gold, dessen Wärme und Fülle er vortrefflich wiederzugeben weiss, hat, wie sein Rot, eine doppelte Aufgabe: erstens das Licht noch an anderer Stelle zu sammeln, als im Weiss; zweitens den Nachbarfarben die indirekte Wirkung einer Farbe zu geben, die jene verändert, so z. B. sie nach Violett hin zu tönen, oder aber ein trübes Grau, das an sich und auf der Palette nichtssagend und gleichgültig ist, zu beleben und gewissermassen zum Blühen zu bringen. All das, kann man sagen, ist nichts Besonderes.

Ein brauner Grund mit zwei oder drei lebhaften Farben, eine Zerlegung der grauen Töne, die durch Mischung bleifarbener Tinten erzielt wird, alle Zwischenstufen zwischen dem

tiefen Schwarz und dem hellen Weiss; also wenig wirkliche Farbe und doch der grösste Farbenglanz, eine glänzende Pracht, die mit wenig Mitteln erreicht wird, Licht ohne ein Zuviel an Helligkeit, eine äusserste Klangfülle bei nur wenig Instrumenten, eine Tonskala, die zu etwa drei Vierteln für ihn nicht existiert, aber die er doch, wenn auch mit Überspringung vieler Noten in ihrem ganzen Umfang beherrscht und die er erforderlichenfalls an ihren beiden Enden zugleich erklingen lässt —, so etwa lässt sich in halbmusikalischer, halbmalerischer Sprache die Methode dieses grossen Praktikers wiedergeben. Wer ein Bild von ihm sieht, kennt sie alle, und wer ihn einen Tag lang hat malen sehen, der kennt seine Malerei, wie sie in nahezu allen Momenten seines Lebens war. Immer ist es dieselbe gleiche Methode, dieselbe Kaltblütigkeit, die gleiche Berechnung. Eine ruhig und kühl vorbereitende Bedachtsamkeit steht vor einer jeden seiner stets überraschenden Wirkungen. Man weiss nicht recht, von wo die Kühnheit kommt, wann er in Feuer gerät, wann er sich selbst vergisst. Zuweilen vor einem Gewaltstück, einer übertriebenen Geste, einem rührenden Inhalt, einem leuchtenden Auge oder einem zum Schrei verzerrten Mund; dann wieder, wenn er wirres Haar, einen struppigen Bart malt, eine Hand, die nach etwas greift, peitschenden Schaum, ungeordnete Kleider, Wind, der sich in losen Gegenständen fängt, oder trübes Wasser, das in den Maschen eines Netzes spielt. Zuweilen auch, wenn er mehrere Meter Leinwand mit leidenschaftlicher Farbe bedeckt, wenn er das Rot in Strömen fliessen lässt; und alle Nachbarfarben mit den Reflexen dieses Rot wie beschmissen sind. Dann wieder, wenn er von einer starken Farbe zur anderen über- und durch neutrale Töne hindurchgeht, als sei diese ganze rebellische und klebrige Masse so leicht zu handhaben, wie keine andere. Oder wenn er sehr laut sprechen will, oder wenn er dann wieder einen Ton erklingen lässt von

solcher Feinheit, dass man Mühe hat, ihn zu fassen. Und man fragt, ob diese Malerei, welche die, so sie sehen, in Fieber versetzt, in gleichem Masse in dem brannte, aus dessen Händen sie gesund und leicht wie ein Stück Natur hervorging, frisch und immer jungfräulich, in welchem Augenblick man sie auch überrascht. Und man sucht nach allem, was Anstrengung ist in dieser Kunst, die man überspannt nennen möchte, während sie doch der intime Ausdruck eines Geistes ist, der nie überspannt gewesen ist.

Jeder kennt das Gefühl, das uns überkommt, wenn wir bei einer gewaltigen Musik die Augen schliessen. Von allen Seiten scheint der Ton zu quellen. Von einem Instrument zum anderen scheint er zu springen, und da er trotz des vollendeten Einklangs des Ganzen sehr laut ist, so meint man, dass alles in Bewegung ist, das die Hände zittern, dass die helle musikalische Ekstase die Instrumente und die sie halten ergriffen hat; und weil die Ausführenden ein Auditorium so heftig erschüttern, so scheint es unmöglich, dass sie ruhig bleiben vor ihren Pulten, so dass man dann ganz erstaunt ist, sie zu sehen, wie sie ruhig, gesammelt, mit voller Aufmerksamkeit dem Stock des Dirigenten folgen, der sie zusammenhält und leitet, der einem jeden seine Aufgabe zuweist und der selbst doch nur ausführendes Organ eines wachen Geistes und eines grossen Wissens ist. So ist auch bei Rubens während der Ausführung seiner Werke der Taktstock tätig, wie er befiehlt, leitet und überwacht; sein unerschütterlicher Wille und seine Meisterschaft sind es, die den, ebenso wie dort, aufmerksamen Werkzeugen, seinen Handlangern, die Gesetze diktieren.

Darf ich noch einmal zu dem Bild zurückkehren; ich habe es da unter der Hand; die Gelegenheit bietet sich nicht oft, ich werde sie kaum wieder haben und so ergreife ich sie.

Das Bild ist prima gemalt und zwar durchweg oder doch

nahezu durchweg; man sieht es an der Leichtigkeit, womit gewisse Stellen behandelt sind, besonders im Petrus, an der Durchsichtigkeit der grösseren, flachen und dunklen Partieen, wie z. B. Boote, Meer und alles, was in das gleiche harzige oder grünliche Braun getaucht ist; man erkennt es auch an der nicht weniger schnellen, wenn auch etwas sorgfältigeren Mache der Partieen, die einen dickeren Farbenauftrag und eine kräftigere Arbeit erfordern. Die Lebhaftigkeit des Bildes, seine Frische und sein Glanz finden so ihre Erklärung. Die weiss grundierte, glatte Leinwand gibt den breit darauf gesetzten Farben jenes Vibrieren, das jeder Farbe eigen ist, die gegen eine helle, feste und glatte Oberfläche gesetzt ist. Dicker würde die Malerei schmutzig sein; rauher würde sie ebensoviel Lichtstrahlen absorbieren als zurückwerfen, und es bedürfte dann der doppelten Anstrengung um dieselbe Lichtwirkung zu erzielen; dünner, zaghafter oder doch weniger verlaufen in den Konturen würde sie jenen Email-Charakter annehmen, der, an seiner Stelle gewiss wunderbar, weder zum Stil, noch zum Geist von Rubens passen würde. Hier wie auch sonst überall sind die Massenverhältnisse vollendet. Die zwei nackten Gestalten, die so gut wie nur irgend denkbar gestaltet sind für Akte von solchem Umfang und Format, sind ebenfalls nicht aus einer grossen Zahl übereinandergesetzter Pinselstriche entstanden. Im Verlauf dieser von Rubens so regelmässig in Arbeit und Ruhe eingeteilter Tage, ist vielleicht jede dieser Gestalten das Produkt eines Nachmittags fröhlicher Arbeit gewesen, wonach er mit sich zufrieden — und er hatte dazu allen Grund — seine Palette weglegte, ein Pferd satteln liess und nicht weiter daran dachte.

Und um so mehr eilt die Hand ohne langes Verweilen über alles hin was nebensächlich ist, über die untergeordneten Teile, die breiten Luftflächen, die Nebensachen, wie Boote, Wellen, Netze, Fische. Vom Rand des Bootes bis zum Rah-

men hinab läuft ein breiter Streifen des gleichen Braun, das nach oben zu satter, nach unten zu grünlicher wird, das sich erwärmt, wo ein Reflex sichtbar wird und sich vergoldet, wo das Meer ein Wellental aufweist. Mittels dieser so reich fliessenden Farbe hat der Maler das jedem Gegenstand eigene innere Leben zu finden und zu gestalten gesucht. Hier ein paar Funken, dort ein paar mit feinem Pinsel aufgetragene Reflexe, und es ist das Meer; und so auch das Netz mit seinen Maschen, die Bretter, die Korken, die Fische, die in dem schlammigen Wasser plätschern und die um so nasser sind, als sie von der Farbe des Meeres selbst triefen; so auch die Füsse Christi und die Stiefeln des gelbroten Matrosen. Zu behaupten, das sei das letzte Wort der Malerei, mit der sie zur Strenge sich erhebt, wo sie nach grossen Stil des Gedankens, des Empfindens und der Ausführung trachtet und nach der Gestaltung idealer oder epischer Vorgänge — und zu verlangen, dass man in allen Fällen so malen müsse, das wäre etwa so viel, als die bilderreiche, malerische und tastende Sprache unserer modernen Schriftsteller auf Pascals Schriften anzuwenden. Auf jeden Fall aber ist es die Sprache von Rubens, sein Stil und mithin was seinen eigenen Ideen entspricht.

Suchen wir uns über unser Erstaunen Rechenschaft zu geben, so finden wir, dass dieses seinen Grund hat in der geringen Sorge, die der Meister auf ein gründliches Vorbereiten und Nachdenken verwandt hat: dass er irgend etwas Beliebiges konzipiert, und dass dann dieses Beliebige, falls es ihm nicht inzwischen überdrüssig geworden, ein Bild ausmacht, dass dieses bei so wenig Vorstudien niemals banal wird, dass er mit einem Wort mit so einfachen Mitteln solche Wirkungen erzielt. Wenn die Kenntnisse seiner Palette ausserordentlich sind, so ist es die Empfindlichkeit seiner Organe nicht minder, und schliesslich kommt zu all dem anderen noch eine

Eigenschaft, die man bei ihm nicht vermuten sollte, hinzu: das Masshalten und ich möchte sagen die Nüchternheit in der rein äusserlichen Art, den Pinsel zu handhaben,

Es gibt viele Dinge, die man heutzutage vergisst, oder die man zu verkennen scheint, oder die abzuschaffen man sich vergeblich bemühen würde. Ich weiss nicht, woher unsere moderne Schule den Geschmack an der schweren Materie genommen hat und die Vorliebe für einen dicken pastosen Auftrag, der in den Augen gewisser Leute den Hauptvorzug gewisser Werke ausmacht. Beispiele, denen autoritative Bedeutung beikommt, habe ich nirgends dafür gefunden, ausser bei den Künstlern sichtlicher Dekadenz und bei Rembrandt. Dieser aber ist zwar offenbar nicht ganz ohne dem ausgekommen, hat aber doch selbst zuweilen sich auch auf andere Weise zu behelfen gewusst. In Flandern ist diese Methode zum Glück unbekannt und bei Rubens, dem niemand die Leidenschaftlichkeit absprechen wird, sind oft die leidenschaftlichsten Bilder die mit dem geringsten Auftrag. Ich meine nicht, dass er systematisch seine Lichtpartieen verdünnt, wie man es bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts getan hat, und dass er dann im Gegensatz dazu seine starken Töne stärker aufträgt. Diese in ihren ursprünglichen Zielen vorzügliche Methode hat all die Wandlungen erlitten, die seitdem durch die Anforderungen neuer Ideen und die mannigfaltigeren Bedürfnisse der modernen Malerei diktiert wurden. Aber wenn er auch weit entfernt ist von dieser archaischen Methode, so ist er noch weiter entfernt von der seit Gericault gehandhabten Technik; um damit einen berühmten Verstorbenen als Beispiel zu nennen, der noch in aller Andenken ist. Der Pinsel gleitet, aber er versinkt nicht; niemals zieht er eine kleistrige Masse nach sich, die dann an einzelnen Punkten in dicken Klecksen hängen bleibt, und die den Eindruck von viel Relief wachruft, weil die Leinwand selbst reliefiert wird.

Er spachtelt nicht, er malt; er haut nicht, er schreibt; es ist wie ein Liebkosen, wie ein Streicheln der Leinwand. Von der vollen Breite des Farbenauftrages geht er plötzlich über zum leisesten, leichtesten Strich, der immer genau den Grad von Festigkeit, Leichtigkeit, von Fülle oder Feinheit aufweist, die für den jeweiligen Gegenstand passt, so dass, je nachdem, die verschwenderische oder sparsame Verwendung der Farben sich ganz nach den jeweiligen Erfordernissen richtet und sowohl die nachdrückliche, schwere, wie andererseits die leichte Handhabung des Pinsels ihm nur Mittel sind, um genau zu bezeichnen, wo der grössere oder geringere Nachdruck liegt. Heute, wo unsere französische Schule in verschiedene Schulen geteilt ist und es in Wahrheit nur noch mehr oder weniger waghalsige Talente gibt, nicht aber mehr feste Doktrinen, heute wird auf eine gute oder schlechte Ausführung einer Malerei nur noch wenig Gewicht gelegt. Unter einer Fülle von spitzfindigen Fragen werden die notwendigsten Ausdrucksformen vergessen. Sieht man genauer hin bei gewissen zeitgenössischen Bildern, deren Wert wenigstens als Versuch ernsthafter ist, als man oft glaubt, so findet man, dass unter den Organen, dessen der Geist sich bedient, die Hand nicht mehr zählt. Wer nach neuester Methode arbeitet, der füllt eine Form mit Farbe aus. Welches Werkzeuges er sich hierzu bedient, ist gleichgültig. Wie der Vorgang zustande kommt, ist ohne Belang; wenn er nur zustande kommt; und sehr zu Unrecht glaubt man, dass dem gegebenen Gedanken so gut das eine wie das andere Instrument dienen kann. Gegen solche Sinnlosigkeit erheben alle die guten, d. h. fein empfindenden Maler von Flandern und Holland von vornherein durch die ihnen eigene Technik in nachdrucksvollster Weise Protest. Und gegen den gleichen Irrtum protestiert auch Rubens, und er mit einer Autorität, die sich vielleicht mit grösserem Nachdruck zur Geltung bringen wird. Man nehme

den Rubensschen Bildern, dem z. B., das ich hier untersuche, die geistvolle Sprache und die Eigenheit, die aus jedem Pinselstrich uns entgegentreten, und man nimmt ihnen ein Wort, das trägt, einen notwendigen Accent, ein charakteristisches Merkmal, man nimmt ihnen vielleicht das einzige Element, das imstande ist, so viel Materie zu durchgeistigen; denn es ist die sinnliche Fülle der Empfindung, die damit erstickt, und — geht man von der Wirkung zurück auf die wirkende Ursache — das Leben, das ertötet wird. Man hat ein Bild in Händen, dem die Seele fehlt und ich möchte beinahe sagen, dass ein einziger Pinselstrich weniger, schon einen wesentlichen Zug des Künstlers verschwinden lässt.

Die Unerbittlichkeit dieses Prinzips ist so gross, dass es in einer gewissen Gattung von Kunstwerken kein echt empfundenes Werk gibt, das nicht auch gut gemalt wäre, und dass ein jedes Werk, das eine glückliche, siegreiche Hand zeigt, eben dadurch schon sich als ein Werk ankündet, das tief in der Empfindung wurzelt. Rubens hatte darüber Ansichten, die sich alle die merken sollten, die die Vertiefung der Frage eines richtig gehandhabten Pinsels und eines gut angebrachten Pinselstrichs für unter ihrer Würde halten. In diesem ganzen grossen Stück Malerei, das so brutal und so leichtfertig gemacht zu sein scheint, ist auch nicht das kleinste Detail, das nicht durch das Gefühl inspiriert und augenblicklich mit nie fehlender Hand wiedergegeben wäre. Wäre die Hand nicht so schnell, so müsste sie hinter dem Gedanken zurückbleiben: wäre die Improvisation langsamer, so könnte das Leben sich nicht mit der gleichen Gewalt mitteilen; wäre die Arbeit zaghafter oder weniger greifbar, so müsste das Werk schwerfälliger werden und würde an Geist und an Persönlichkeit verlieren. Diese Kunstfertigkeit ohne gleichen, diese Geschicklichkeit, die nicht fragt nach der Undankbarkeit des Materials, nach dem Widerstand, der in dem Werk-

zeuge liegt, diese schöne Bewegung, die sich dem sicher geführten Pinsel mitteilt, diese vornehme Art, ihn in grossem Wurf über freie Flächen zu führen; die Funken, die daraus zu sprühen scheinen, all das Rätsel- und Zauberhafte in der Technik der grossen Meister, das bei anderen zur Manier, zur Affektion oder einfach zur Mittelmässigkeit wird — alles das ist bei ihm, ich wiederhole es, nichts, als die äusserste Empfindsamkeit eines wunderbar gesunden Auges, einer wunderbar gehorsamen Hand und schliesslich einer wirklich allen Dingen offenen, einer glücklichen, vertrauenden, grossen Seele. Ich weiss, dass unter der ungeheueren Zahl seiner Werke nicht ein einziges zu finden ist, das im letzten Sinn vollendet wäre. Aber bis in seine Übertreibungen, in seine Fehler, ich möchte sagen bis in die Eitelkeiten dieser edlen Natur hinein, muss man es fühlen: das Wehen einer unantastbaren Grösse. Und dieser Grösse äusseres Zeichen, das Siegel, das seiner Gedanken Tiefe verschlossen hält und verhüllt, das eben ist der starke Stempel seiner Hand.

Was ich hier in vielen, viel zu langen Sätzen sagte und oft in dem besonderen Jargon, der in solchem Falle sich schwer vermeiden lässt, das würde vermutlich an anderer Stelle einen besseren Platz gefunden haben. Man darf nicht meinen, dass das Bild, bei dem ich verweile, ein vollendetes Beispiel der besten Qualitäten des Meisters ist. Das trifft unter keinem Gesichtspunkt zu. Rubens hat oft besser conzipiert, besser gesehen und viel besser gemalt; aber die in den Ergebnissen recht ungleichmässige Ausführung von Rubens wandelt sich nie in den Prinzipien, und die an einem Durchschnittsbild gemachten Beobachtungen behalten ebenso und mit noch besserem Recht ihre Geltung vor seinen besten Werken.

V.

Rubens in der Liebfrauenkirche zu Antwerpen.

Viele sagen: Antwerpen; viele aber auch sagen: die Rubensstadt; und in diesen Worten scheinen dann all die Dinge, die den Zauber dieses Ortes ausmachen, am prägnantesten zum Ausdruck zu kommen: eine grosse Stadt, das Geschick einer grossen Persönlichkeit, eine berühmte Schule und Bilder, die mehr als berühmt sind. An all das weckt dieses Wort die Erinnerung, und wer mitten auf der Place verte das Standbild von Rubens und weiterhin die ehrwürdige Kathedrale sieht, wo die Triptychen aufbewahrt sind, die sie — menschlich gesprochen — geweiht haben, dessen Seele mag wohl heller klingen an diesem Tage, dessen Phantasie mag wohl im Anblick solchen Schauspiels zu mehr als gewöhnlichen Höhen sich erheben.

Das Standbild ist kein Meisterwerk, aber es ist er selbst, und bei sich zu Hause. In der Gestalt eines Mannes, der nur ein Maler war, und allein mit den Attributen eines Malers, personifiziert es in Wahrheit das einzige Königtum Flanderns, das niemals angefochten, niemals bedroht war und das auch in alle Zukunft diese angefochtene Stellung behaupten wird.

Am Ende des Platzes sieht man Notre-Dame; die Kirche steht im Profil und zeigt in ihrer ganzen Länge das eine ihrer Seitenschiffe und zwar das dunklere, weil nach der Wetterseite zu gelegen. Ihre Umgebung von reinlichen und niedrigen Häusern lässt sie noch dunkler und grösser erscheinen. Mit ihrer reich gestalteten Architektur, ihrer Rostfarbe, ihrem blauen und leuchtenden Dach, ihrem kolossalen Turm, aus dessen verrauchter düsterer Steinmasse heraus das goldene Zifferblatt und die goldenen Zeiger der grossen Uhr leuchten und blinken, nimmt sie ganz aussergewöhnliche Dimensionen

an. Wenn der Himmel, wie heute, mit zerrissenen Wolken bedeckt ist, so fügt er zu der Grösse ihrer Linien alle seine Launen und Einfälle hinzu. Man muss sich dann vorstellen einen gotischen Turm, der in seinen Formen durch die nordische Phantasie noch übertrieben ist, wie er sich im unruhigen Lichte eines Gewittertages in grossen Massen gegen die gewaltige Pracht eines wetterschweren, ganz schwarzen oder ganz weissen Himmels abzeichnet. Man könnte kein Bild ersinnen, das in so eigener und machtvoller Weise vorbereitet auf alles, das man hier sehen soll. Auch mag man direkt aus Mecheln oder Brüssel kommen, mag man die „Anbetung“ und „Golgatha“ gesehen, sich von Rubens einen genauen Begriff, eine deutliche Vorstellung gemacht haben, mag man ihn sogar einer so vertrauten, eingehenden Betrachtung unterworfen haben, dass man sich mit ihm auf gutem Fusse fühlt; man wird trotz alledem nicht in Notre-Dame eintreten wie in ein Museum.

Es ist 3 Uhr, bie grosse Glocke hat soeben geschlagen. Die Kirche ist leer. Kaum hört man die leisen Hantierungen eines Kastellans, wie er sich zu schaffen macht in den Schiffen, deren Ruhe und offene Klarheit uns umfängt, so wie Peter Neefs sie mit einem unnachahmlichen Gefühl für ihre Einsamkeit und für ihre Grösse wiedergegeben hat. Es regnet, und das Licht wechselt fortwährend. Licht und Schatten folgen sich auf den beiden Triptychen, die in aller Einfachheit, in ihren schmalen, braunen Holzrahmen an der kalten und glatten Wand des Querschiffes angebracht sind. Der Kampf, den Licht und Schatten um diese stolze Malerei zu führen scheinen, lässt diese in dem ewigen Wechsel nur um so beharrender und unvergänglicher erscheinen. Deutsche Kopisten stehen mit ihren Staffeleien vor der „Kreuzabnahme“. Vor der „Kreuzerhöhung“ ist alles leer. Diese einfache Tatsache gibt dem Urteil der Welt, wie es sich diesen beiden

Werken gegenüber herausgebildet hat, unzweideutigen Ausdruck. Beide Werke erfreuen sich der allgemeinsten Wertschätzung, einer Bewunderung beinahe ohne Reserve, und das ist mit Bezug auf Rubens ein seltener Fall. Aber die Bewunderung ist doch eine geteilte. Die ganze grosse Berühmtheit ist der „Kreuzabnahme“ geworden; während die „Kreuzerhöhung“ andererseits gerade die leidenschaftlichen und überzeugtesten Freunde des Meisters tiefer zu ergreifen vermocht hat und vermag. Nichts in der Tat kann ungleicher sein als diese beiden Werke, die innerhalb eines Zwischenraumes von zwei Jahren entstanden, die von der gleichen Geisteskraft getragen sind, und die dennoch so deutlich die Kennzeichen zweier ganz verschiedener Richtungen aufweisen. Die „Kreuzabnahme“ ist von 1612, die „Kreuzerhöhung“ von 1610. Ich lege Nachdruck auf die Daten, denn sie sind von Bedeutung. Rubens kehrt nach Antwerpen zurück und er malt die Bilder sozusagen beim Landen. Seine Erziehung ist vollendet, ja er trägt in diesem Augenblick sogar an einem gewissen Übermass von eingelerntem Material, dessen er sich hier rückhaltlos, aber auch nur dies eine Mal, bedienen sollte, um sich dann beinahe ebenso schnell davon zu befreien. All die italienischen Meister, bei denen er sich Rat geholt, hatten ihm ihre Ratschläge erteilt, ein jeder natürlich in der ihm allein eigenen Sprache. Den Meistern der lebhaften Bewegung verdankte er den Mut, vieles zu wagen; den Meistern der strengeren Gestaltung, die Entschlossenheit der Selbstbeherrschung.

Seine Natur, sein Charakter, seine angeborene Begabung, die alten und die neuen Lehren, alles das führte notgedrungen zu einer zwiefachen Äusserung. Die Aufgabe selbst forderte, dass er seine grossen Gaben teilte. Er erkannte die gute Gelegenheit, ergriff sie, behandelte jeden Gegenstand seinem Charakter entsprechend und gab so aus sich selbst heraus

zwei entgegengesetzte und zwei richtige Ideen: das eine Mal das grossartigste Beispiel, das wir von seiner Selbstbeherrschung haben; im anderen Fall eines der bedeutendsten Erlebnisse und eine der bedeutendsten Gestaltungen seiner feurig begeisterten Seele. Nimmt man zu dem Tief-Persönlichen, das aus diesen Bildern zu uns spricht, noch den sehr ausgesprochenen italienischen Einfluss hinzu, so wird die ausserordentliche Bedeutung erklärlich, die die Nachwelt diesen Bildern beimisst, die als seine Meisterstücke gelten dürfen, und in denen er seine erste öffentliche Probe als Haupt seiner Schule ablegte.

Ich komme noch darauf zurück, wie dieser italienische Einfluss sich kund gibt und an welchen Zügen wir ihn erkennen. Zunächst genügt hier die Bemerkung, dass er vorhanden ist, damit wir in der Physiognomie des Rubensschen Talentes nicht gerade in dem Moment einen seiner wesentlichen Züge verlieren, in dem wir sie zu enträtseln suchen. Nicht, dass er eingezwängt gewesen wäre in kanonische Formeln, in denen andere als er sich wie im Gefängnis befunden hätten, während er im Gegenteil sich ganz ungehindert darin bewegt. In vollster Freiheit macht er sie sich dienstbar, mit vollendetem Taktgefühl verschleiert er sie hier, enthüllt er sie dort, je nach dem er den Mann der reichen Kenntnisse oder den Neuerer durchblicken lassen will. Aber trotzdem, was er auch tun mag, man fühlt doch den Romanisten, der soeben einige Jahre auf klassischem Boden zugebracht hat, der heimkehrt, und der sich noch von der gewohnten Atmosphäre umgeben wähnt. Er fühlt noch ein gewisses Etwas in sich selbst, das ihn an die Reise erinnert, den Duft eines fremden Landes, den er von seinen Fahrten mitgebracht. Und sicherlich ist es dieser Duft aus italienischen Landen, dem die „Kreuzabnahme“ die grosse Gunst verdankt, die sich ihr zuwendet. Für alle, die es gern möchten, dass Rubens ein wenig zwar

sei wie er ist, mehr aber noch wie sie ihn sich träumen, liegt über all dieser Jugend ein Ernst, wie die Blüte einer frühen Reife, die dann später verschwindet, und die einzig ist.

Die Komposition braucht nicht mehr beschrieben zu werden; als Kunstwerk und als Blatt der religiösen Andacht ist es bekannt, wie kaum ein anderes der Welt. Ein jeder fast hat in seinem Geist die Anordnung und die Wirkung des Gemäldes gegenwärtig, sein grosses, zentrales Licht, das gegen einen dunkeln Hintergrund sich abhebt, seine grossen Massen, wie sie sich klar und gegen einander gliedern. Es ist bekannt, dass Rubens die erste Idee dazu in Italien gefasst hat und dass er keinerlei Anstrengung gemacht hat, um seine Entlehnung zu verdecken. Der Vorgang ist von eindringlichem Ernst, er wirkt in die Ferne und hebt das Bild mit grosser Kraft von der Mauer ab. Es ist ein gewaltiger Ernst, der aus dem Bilde und zu unserer Stimmung spricht. Denkt man an all die blutigen Vorgänge, die sich so oft auf Rubens Bildern abspielen, an all die Henker, die ihr furchtbares Marterhandwerk ausüben, so fühlt man hier, dass es sich um ein edles Leiden handelt. Alles spricht eine verhaltene, konzentrierte, bündige Sprache, wie auf einer Textesseite der heiligen Schrift.

Kein Gestikulieren, kein Schreien, nichts Schreckliches, auch kein Zuviel an Tränen. Nur die Mutter Gottes bricht in ein Schluchzen aus, nur in ihr ist der äusserste Schmerz des Dramas durch die Haltung einer untröstlichen Mutter und durch ein schmerzerfülltes, verweintes Gesicht ausgedrückt. Christus ist eine der ansprechendsten Figuren, die Rubens erfunden, um einen Gott zu malen. Er hat ihm einen Körper von einer biegsamen, schmiegsamen Schlankheit der Formen gegeben, die die letzten Feinheiten der Natur mit der ganzen Vornehmheit einer schönen Aktstudie verbindet. Die Masse sind glücklich, der Geschmack vollendet, die Zeichnung so viel wert wie die Empfindung.

Man vergisst sie nicht wieder, die eindrucksvolle Wirkung dieses grossen Körpers, der etwas aus den Hüften fällt, dessen kleiner, magerer und feiner Kopf zur Seite geneigt ist, dieses Körpers, der so bleich und so vollständig durchsichtig ist in seiner Blässe, weder verzerrt noch entstellt, daraus aller Schmerz geschwunden und der in vollendetem Frieden und in der seltsamen Schönheit des Todes der Gerechten herniedergleitet, um einen Augenblick auszuruhen. Wir vergessen es nicht wieder, wie diese Last eine kostbare ist denen, die sie halten; wie in liebevoller Angst er von den ausgestreckten Armen und Händen der Frauen aufgenommen wird, da er in der Schwäche völliger Entkräftung an dem Schweisstuch herabgleitet.

Der eine Fuss von leicht bläulicher Farbe mit dem Wundmal, begegnet am Fuss des Kreuzes der nackten Schulter der Magdalena; er ruht nicht darauf, er streift sie nur. Die Berührung ist ungreifbar, man ahnt sie mehr, als dass man sie sieht. Es wäre profan gewesen, hier deutlicher zu werden. Es wäre grausam gewesen, nicht daran glauben zu lassen. Die ganze Feinheit der halb unbewussten Sinnlichkeit von Rubens liegt in dieser kaum wahrnehmbaren Berührung, die so vieles und das so zurückhaltend sagt, und die von ergreifendster Wirkung ist.

Magdalena selbst ist wundervoll; unwidersprochen das beste Stück Arbeit aus dem ganzen Bild, das zarteste, das persönlichste, eines der besten auch, das Rubens je ausgeführt in seinem für die Gestaltung weiblicher Figuren so fruchtbaren Leben. Diese entzückende Figur hat ihre Geschichte. Und wie sollte sie eine solche nicht haben, da ihre vollendete Gestalt selbst geschichtlich geworden ist? Es ist wahrscheinlich, dass diese schöne Person mit den schwarzen Augen, mit dem festen Blick, mit dem klaren Profil, ein Porträt ist, und dieses Porträt das der Isabella Brandt ist, die

er zwei Jahre vorher geheiratet hatte, und die ihm ebenfalls, wahrscheinlich sogar während einer Schwangerschaft, zur Darstellung der Madonna auf dem Flügel der Heimsuchung diente. Und doch, sieht man die Fülle ihrer Gestalt, ihre blonden Haare, ihre starken Formen, so denkt man an das, was eines Tages den so eigenen Reiz jener schönen Helene Fourment ausmachen sollte, die er zwanzig Jahre später heiratete.

Von seinem ersten bis zu seinem letzten Jahre scheint ein und derselbe Typus in dem Herzen von Rubens sich festgesetzt zu haben; es war immer das gleiche Ideal, das in starker Liebe seiner Phantasie vorgeschwebt. In ihm fühlt er sich glücklich, ihm verleiht er immer neue, immer vollendetere Gestaltung, nach ihm hat er gesucht in seinen beiden Ehen, und nie hat er aufgehört, in allen seinen Werken dieses sein Ideal zu wiederholen. Immer war etwas von Isabella und von Helene in den Frauen, die Rubens nach dem Modell der einen oder der anderen gemalt hat. In die erste legt er etwas hinein von einem vorweg genommenen Zug der zweiten; die Züge der zweiten bereichert er um etwas, wie ein unverlöschliches Andenken an die erste. Zu der Zeit, von der wir hier handeln, besitzt er die eine und lässt ihren Anblick auf sich wirken; die andere ist noch nicht geboren, und doch ahnt er sie schon und lässt Zukunft und Gegenwart, Wirklichkeit und Ideal in eines verfliessen. Wo das Bild auftaucht, hat es seine doppelte Gestalt. Sie ist nicht nur vollendet; auch nicht ein einziger Zug fehlt ihr; scheint es nicht, als sei Rubens, der sie so vom ersten Tage ab darstellt, von dem Willen getragen gewesen, dass man sie so und in dieser Gestalt nie wieder vergessen solle, weder er selbst, noch irgend ein anderer?

Im übrigen ist sie die einzige weltliche Schönheit in diesem herben, etwas mönchischen, völlig „evangelischen“ Bild, wenn man mit diesem Wort die Würde der Empfindung und die

Würde ihrer Gestaltung ausdrücken will, und wenn man an die strengen Fesseln denkt, die eine derartige Natur sich auferlegen musste. Ein guter Teil seiner Zurückhaltung und der Rücksichten, die er auf den Gegenstand nahm — das leuchtet danach ein — war ein Resultat seiner italienischen Erziehung.

Das Bild ist dunkel trotz seiner hellen Partieen und des leuchtenden Weiss des Leichentuches. Trotz ihres Reliefs ist die Malerei flach. Es ist ein Bild mit schwarzem Untergrund, auf dem mit grosser Bestimmtheit helles Licht verteilt ist, dem Abstufung und Abtönung fehlen. Die Farbe ist nicht reich; sie ist voll und vornehm und dabei bewusst auf die Fernwirkung hin behandelt. Sie baut das Bild auf, rahmt es ein, wird zum Träger seiner Schwächen und seiner Vorzüge, und geht nirgends auf die an sich schöne Wirkung aus. Sie besteht aus einem fast schwarzen Grün, aus einem völligen Schwarz, einem dumpfen Rot und aus einem Weiss. Diese vier Töne sind so unvermittelt und frei nebeneinander gesetzt, wie nur immer möglich bei vier Farben von solch kraftvoller Wirkung. Der Kontakt ist unvermittelt, tut ihnen aber keinen Eintrag. In dem grossen zentralen Weiss zeichnet sich der Leichnam Christi in feiner und schmiegsamer Liniengebung ab und nimmt plastische Form an, ohne dass irgend ein besonderer Reichtum der Töne zu Hilfe käme, allein vermittels der kaum wahrnehmbaren Unterschiede der Lichtwerte. Nichts springt aus dem Licht heraus, nirgends ist das Licht scharf geteilt, kaum ein Detail in den dunkeln Partieen.

Alles das ist von einzigem Reichtum und eigentümlicher Strenge. Die Farbe ist glatt, kompakt und leichtflüssig. In der Entfernung, von der aus wir es sehen, verschwindet das Manuelle der Arbeit, aber man ahnt, dass diese Arbeit vorzüglich ist, als die sichere Arbeit eines Mannes, der nie anders als wirklich gut gemalt hat, und der mit seinem grossen

Fleiss nicht ruht, bevor er nicht sein bestes gegeben. Er lässt die Erinnerung in sich wirken, er beobachtet sich selbst, und hat sich in der Gewalt; wir sehen ihn im Besitz seiner vollen Kraft, die er souverän beherrscht und deren er sich doch nur zur Hälfte bedient.

Trotz des Zwanges, den er sich auferlegt, ist es eine eigentümlich selbständige, anziehende und machtvolle Arbeit. Van Dyck sollte später diesem Werk seine besten religiösen Eingebungen verdanken. Philippe de Champagne dagegen hat nur die schwachen Teile sich zu eigen gemacht, und hat daraus seinen französischen Stil gestaltet. Veen musste sicherlich einverstanden sein, aber was mag Noort dazu gesagt haben? Jordaens aber, ehe er ihm auf dieser neuen Bahn folgte, wartete, dass Rubens mehr er selbst werden sollte.

Einer der Flügel, der mit der „Heimsuchung", ist durchweg entzückend. Man kann sich nichts Strengeres und Liebreizenderes, nichts Reineres und Reicheres, nichts Malerischeres und im vornehmen Sinne Familiäreres denken. Niemals hat Flandern mit so viel Liebenswürdigkeit, mit so viel Grazie und solcher Natürlichkeit den italienischen Stil sich zu eigen gemacht, wie hier. Titian hat die Farbenskala geliefert und ist für die Art ihrer Verwendung vorbildlich gewesen; von ihm stammt die bräunliche Architektur, von ihm die schöne graue Wolke oben am Gesims, von ihm vielleicht auch der blaugrüne Himmel, der so gut zwischen den Säulen steht. Aber es ist Rubens, von dem die Jungfrau stammt mit ihrem starken Leib, ihrer geschweiften Taille, ihrem flämischen Hut und ihrem Kostüm, das so geschickt zusammengestellt ist aus Rot mit einem fahlen Gelb und mit Dunkelblau. Er ist es, der diese lichte und zarte Hand gezeichnet, gemalt, in Farbe gebadet, mit den Augen und mit dem Pinsel geliebkost hat, jene Hand, die wie eine zarte Blume auf der eisernen Ballustrade ruht; wie auch er die Dienerin erfunden nnd hinein-

geschnitten hat in den Rahmen, der von dieser blonden Gestalt mit den blauen Augen nur die geschweifte Taille noch sehen lässt, den runden Kopf mit dem zurückgenommenen Haar, und die Arme, wie sie über den Kopf gehoben sind, um einen Weidenkorb zu tragen. Fragt man, ob es schon Rubens ist, wie er uns hier entgegentritt, so darf man die Frage getrost bejahen. Fragt man aber, ob er schon ganz er selbst ist, und nur er selbst, so ist wohl ein Zweifel noch gestattet. Und will man wissen, ob er je besser gearbeitet, so muss die Antwort lauten: nach fremder Methode gewiss nicht, wohl aber nach seiner eigenen.

Zwischen dem Hauptbild der „Kreuzabnahme“ und der „Kreuzerhöhung“, die im nördlichen Querschiff hängt, liegt eine Welt. Alles ist anders: der Standpunkt, das Ziel, die Wirkung, die Methode und selbst die Einflüsse, die den Bildern ihr Gepräge gegeben haben. Ein einziger Blick genügt, um uns davon zu überzeugen, und wenn man sich zurückversetzt in die Zeit, in der diese bedeutungsvollen Bilder erschienen, so versteht man, dass, wenn das eine mehr die allgemeine Zustimmung erfuhr und stärker zu überzeugen vermochte, das andere eher das allgemeiue Erstaunen wecken musste, und infolgedessen etwas wesentlich Neueres durchblicken liess.

Die „Kreuzerhöhung“ ist weniger vollendet, insofern sie unruhiger ist, und insofern sie keine einzige Figur von so vorzüglicher Liebenswürdigkeit enthält, als dort die Magdalena. Aber sie sagt sehr viel mehr über die Selbständigkeit des Meisters, über die Kühnheit seines Anlaufs, über sein Glück und über die Gärung, die in diesem Geiste vorgeht, der in heller Begeisterung brennt für neue und weitschauende Projekte. Hier ist der eigentliche Anfang seiner grossen Laufbahn. Mag sein, dass das Werk nicht von vollendet meisterhafter Ausführung ist; aber es kündet, ganz anders

als jenes andere, einen Meister an, von grosser Originalität und geistiger Kühnheit und Kraft. Die Zeichnung ist gespreizter, weniger verhalten, die Form aufdringlicher und die Modellierung nicht so einfach; aber die Farbe hat schon die tiefe Wärme und die Resonanz, die zu dem grossen Mittel werden, dessen sich Rubens bedient, um an Stelle der Macht und Gewalt des Tons dessen stille Leuchtkraft und dessen strahlenden Glanz zu setzen. Man stelle sich eine flammendere Farbe, weniger harte Umrisse, eine weichere Kontur vor; man denke jenes Körnchen italienischer Steifheit weg, das hier nur wie die Konzession wirkt an eine auf den langen Reisen erworbene Lebensklugheit; man achte nur auf das, was Rubens eigen ist, die jugendliche Frische, das Feuer, die schon gereifte Überzeugung; — und es wird wenig fehlen, dass man den Rubens seiner grossen Tage vor Augen hat, das erste und das letzte Wort seiner grossen, himmelstürmenden Begeisterung. Das geringste Sichgehenlassen — und es wäre aus diesem verhältnismässig strengen Bild eines der unbewegtesten, unruhigsten geworden, die er je gemalt. So wie es ist, mit seinen finsteren Farben, seinen starken Schatten, dem dumpfen Klang seiner Gewitter-Harmonie, ist es noch eines von denen, wo die Inbrunst um so deutlicher sichtbar wird, als sie von männlicher Kraft getragen und bis zum Schluss emporgehalten wird durch den Willen, nicht nachzulassen.

Es ist ein Bild von erstem Wurf; um eine Linienführung von grösster Kühnheit herum gestaltet, die in ihrer Verschränkung geschlossener und verlaufender Formen, in ihrem Durcheinander von gebeugten Körpern, ausgestreckten Armen und von starren Linien, der Arbeit bis zum letzten Augenblick den Charakter einer Skizze erhalten hat, die aus der frischen Empfindung heraus in wenigen Sekunden hingemalt ist.

Die ursprüngliche Konzeption, die Anordnung, die Wirkung, die Gebärden, die Physiognomieen, die Willkürlichkeit

in der Verteilung der Farben und die manuelle Arbeit, alles das scheint auf einmal wie aus einer unwiderstehlichen Inspiration heraus gewachsen zu sein. Niemals hat Rubens grösseren Nachdruck darauf gelegt, ein Blatt von einer scheinbar so plötzlichen Entstehungsart zu gestalten. Heute wie im Jahre 1610 kann man verschiedener Ansicht sein über dieses Werk, das, wenn auch nicht in der Ausführung, so doch in der Empfindung absolut persönlich ist. Aber die Frage, die sich erheben musste, als der Maler noch lebte, sie lebt noch heute und ist eine offene geblieben, die noch der Entscheidung harrt: die Frage, auf welche Weise Rubens vorteilhafter in seinem Land und in der Geschichte repräsentiert wäre; als der Rubens, der noch nicht er selbst war, oder der Rubens, so wie er dann ein für allemal geworden ist.

Die „Kreuzabnahme“ und die „Kreuzerhöhung“ sind die beiden Momente des Dramas auf Golgatha, dessen Vorrede wir in dem gewaltigen Bilde von Brüssel gesehen haben. Bei der Nähe, in der die beiden Bilder voneinander hängen, ist es leicht, die wesentlichen Züge beider Bilder gleichzeitig zu erfassen, die Dominante zu hören, die sie beide beherrscht; und das genügt, um das Wesentliche des malerischen Ausdrucks zu verstehen und seinen Sinn erraten zu lassen.

Da drüben sind wir Zeugen der Auflösung des Dramas und ich habe schon gesagt, mit welcher feierlichen Einfachheit sie sich vollzieht. Es ist alles vorbei. Es ist Nacht, wenigstens ist der Horizont von einer bleiernen Schwärze.

Völlige Stille, die nur von leisem Schluchzen unterbrochen wird; nur ein Wort hier und da, wie es von den Lippen dort sich stiehlt, wo teuere Wesen zur letzten Ruhe gebettet werden. — Um die sterblichen Reste eines Gottes müht sich die liebende Fürsorge der Freunde und der Mutter. Und welch eine Mutter! Die Frau der tiefsten Liebe und des tiefsten Mitleids, in deren mildem und zauberhaftem Wesen und

in deren Reue alle Sünden der Erde sich verkörpert haben, wie sie verziehen, abgebüsst und nun erlöst sind. — Neben den lebenden Körpern erscheint des Gottes tödliche Blässe, und aus dem Tode selbst spricht noch ein Zauber zu uns. Die Gestalt Christi gleicht einer schönen Blume, die in Schönheit blühte und die nun abgehauen ward und verdorren muss. Wie er die nicht mehr hört, die ihn verfluchten, so kann er auch die nicht mehr hören, die ihn beweinen. Er gehört nicht mehr den Menschen an, nicht mehr der Zeit, noch dem Zorn, noch dem Mitleid. Er ist jenseits von alledem und jenseits selbst vom Tode.

Hier nichts von der Art; fern ist das Mitleid, fern die Sanftmut, fern auch die Mutter und die Freunde. In dem Flügel zur Linken hat der Maler alle Innigkeit des Schmerzes in einer leidenschaftlichen Gruppe gestaltet mit den Gebärden des Jammers und der Verzweiflung. In dem Flügel zur Rechten finden sich nur zwei Reiter und auf dieser Seite gibt es keine Gnade. In der Mitte ist alles voll der wildesten Bewegung, voll Gotteslästerung, voll Schreiens und Rufens. Mit brutaler Kraft richten Henker mit dem Ausdruck von Fleischern das Kreuz auf, und arbeiten daran, es senkrecht in die Leinwand zu stellen. Die Arme verzerren sich, die Sehnen straffen sich, das Kreuz zittert und ist doch erst auf der Hälfte seiner Bahn angelangt. Der Tod kann nicht ausbleiben. Ein Mann, an allen vier Gliedern angenagelt, leidet, stirbt und verzeiht. In all seinem Wesen ist nichts mehr, das frei wäre, das ihm angehört. Ein Schicksal ohne Gnade hat den Körper gepackt; nur die Seele entgeht dem Zwang. Man fühlt es an jenem nach oben gerichteten Blick, der sich von der Erde abwendet, der in lichteren Höhen nach Wahrheit sucht und der geradeswegs zum Himmel hinaufsteigt. Was menschliche Wut und Raserei nur ersinnen kann, um den Tod zu einem furchtbaren zu machen, das alles bringt der Meister

zum Ausdruck als einer, der weiss, was die Wut vermag und der die tierische Leidenschaft kennt. Und selbst muss man es sehen, wie er alles das zu uns sprechen lässt, was an Sanftmut und an Wonne in dem Selbstopfer des Märtyrers liegt.

Christus ist mitten im Licht. In einem Lichtbündel fasst er nahezu alle die im Bilde verteilten Lichter zusammen. Plastisch ist er weniger wert, als der der Kreuzabnahme. Ein italienischer Maler würde sicherlich hier die bessernde Hand angelegt haben. Ein gotischer Maler hätte die Knochen stärker hervortreten lassen, hätte die Sehnen straffer gespannt, er hätte die Gelenke stärker betont, hätte die ganze Struktur magerer oder doch wenigstens feiner genommen. Rubens liebte bekanntlich die volle Kraft der Formen, und zwar war das bei ihm noch mehr eine Folge seiner Empfindung, als seiner Technik, anderenfalls seine ganze Formensprache eine ganz andere gewesen wäre.

Hiervon abgesehen, ist die Figur unvergleichlich. Kein anderer als Rubens hätte sie so ersinnen können, wie sie ist, an der Stelle, die sie einnimmt, in der hohen malerischen Haltung, die er ihr gibt. Welch herrlicher, geistvoller Kopf voll männlichen Leidens und voll Sanftmut! Welche Inbrunst, welcher Schmerz, welcher Ausdruck in dem von himmlischem, ekstatischem Glanze erfüllten Auge! Da ist kein Meister, selbst aus der besten Zeit Italiens — wenn anders er aufrichtig ist gegen sich selbst —, der nicht erschüttert stehen muss vor dem, was wahre Kraft des Ausdrucks vermag, die zu solcher Höhe gelangt; und der nicht hier die Verwirklichung eines völlig neuen Ideals der dramatischen Kunst erkennen muss.

Die reine Empfindung hatte Rubens an einem Tage klaren und heissen Sehnens so weit geführt, als er nur gehen konnte. In der Folge wird er noch freier, entwickelt er sich noch

bestimmter. Dank seiner bildsamen völlig freien Technik wird er mit der Zeit konsequenter und namentlich freier in der Handhabung der einzelnen Teile: der äusseren und inneren Zeichnung, der Farbe, der ganzen Mache. Die Konturen, die mehr verschwinden sollen, verlieren an Bestimmtheit; die Schatten, die sich auflösen sollen, werden weniger scharf begrenzt, er erzielt Weichheiten der Wirkung, die hier noch fehlen; er wird beredter im Ausdruck, seine Sprache wird pathetischer und persönlicher. Aber nie ist er zu grösserer Energie des Ausdrucks, zu grösserer Bestimmtheit gelangt, als mit dieser Diagonale, die die ganze Komposition in zwei Hälften zerschneidet, die deren Verhältnisse und Raumwerte zuerst ins Wanken zu bringen scheint, dann aber die ganze Komposition hebt und nach oben zieht mit der entschlossenen Kraft einer hohen Idee. Nie hat er Besseres gefunden, als diese finsteren Felsen, diesen erloschenen Himmel, diese grosse weisse Gestalt in vollem Licht gegen das Dunkel, unbeweglich und doch voller Leben, wie sie von unwiderstehlicher Gewalt schräg über die Leinwand hingehoben wird, mit ihren durchlöcherten Händen, ihren schräg gestellten Armen und der grossen Gebärde der Milde, die diese Arme wie in unendlichem Mitleid ausgebreitet erscheinen lässt über dieser bösen Welt voll Blindheit und Finsternis.

Wer noch zweifeln kann an der wirksamen Gewalt einer glücklich geführten Linie, an dem dramatischen Wertgehalt einer linearen Form, wer schliesslich nach Beispielen sucht, um die innere Schönheit einer malerischen Konzeption zu bezeugen, der muss sich hier überzeugen lassen.

Mit diesem selbständigen und männlichen Werk zeigte dieser junge Mann, der seit 10 Jahren abwesend gewesen war, seine Rückkehr aus Italien an. Was er auf seinen Reisen gelernt hatte, welcher Art seine Studien gewesen waren, und wie er sich ihrer rein menschlich zu bedienen gedachte, das

wusste man von da ab, und da war niemand mehr, der an seinem Erfolg zweifelte, weder die, die diese Malerei wie eine Offenbarung anmutete, noch die, denen sie zum Skandal ward, deren Doktrin sie umwarf und die sie angriffen, noch auch schliesslich die, die sie überzeugte und mit sich riss. An jenem Tag wurde der Name Rubens geweiht. Und auch heute noch fehlt nur wenig daran, dass dieses Anfangswerk ebenso vollendet erscheint, wie es entscheidend erschien und war. Man fühlt hier sogar ein ganz besonderes Etwas, wie einen grossen Hauch, den man sonst selten bei Rubens gewahrt. Ein Enthusiast möchte sagen: „erhaben" und er hätte recht, wenn anders er die Bedeutung näher präzisierte, die er mit diesem Ausdruck verbindet. Schon in Brüssel und in Mecheln habe ich gesprochen von den so verschiedenen Gaben dieses Improvisators von grossem Wurf, dessen Verve in gewissem Sinne nichts anderes ist, als ein stark getriebener gesunder Menschenverstand. Ich habe von seinem, von dem der andern so verschiedenen Ideal gesprochen, von den blendenden Wirkungen seiner Palette, von dem Glanz, der von seinen lichten Ideen ausgeht, von seiner Kraft der Überredung, seiner oratorischen Klarheit, seinem Hang zur Apotheose und von der Siedehitze dieses Gehirns, dadurch es bis zur Gefahr übermässigen Anschwellens sich weitet. Alles das führt zu einer noch vollständigeren Definition, zu einem Wort, das ich sagen will und das alles sagt: Rubens ist Lyriker, und er ist der lyrischste unter allen Malern. Seine Kraft der schnellen Erfindung, die Eindringlichkeit seines Stils, sein tiefer, sich steigernder Rhythmus und dessen weittragende Bedeutung, die gewissermassen vertikale Richtung, den dieser Rhythmus einschlägt, das alles zusammen mag man Lyrik nennen, und man wird dabei nicht weit ab sein von der Wahrheit.

Die Literatur kennt eine Gattung des heroischen Gedichts, die man Ode genannt hat. Unter den mannigfaltigen Formen

ist sie bekanntlich die beweglichste und die an Effekten reichste der metrischen Sprache. Weder hat sie je eine zu grosse Fülle, noch einen zu reichen Schwung in der steigenden Bewegung der Strophen, noch auch schliesslich zu reiches Licht in den Höhepunkten. Und nun kann ich viele Bilder von Rubens namhaft machen, die, wie die feinsten Stücke der pindarischen Form, erfunden, gestaltet und im Licht gehalten sind. Die „Kreuzerhöhung“ würde mir das erste Beispiel liefern, ein um so schlagenderes Beispiel, als hier alles zusammenklingt, und als der Gegenstand es wert ist, einen solchen Ausdruck zu finden. Und ich werde nicht spitzfindig, wenn ich sage, dass dieses Blatt der reinen Begeisterung von einem Ende zum anderen in dieser rhetorischen oder vielmehr erhabenen Schrift geschrieben ist, von den springenden Linien an, die das Bild durchschneiden, von der Idee, die zu immer grösserer Verklärung gelangt, wie sie ihrem Gipfel zustrebt, bis zu dem unnachahmlichen Christuskopf, der als der Höhepunkt des Gedankengehaltes, als die Hauptstrophe, die dominierende und ausdrucksbestimmende Note des Gedichtes bildet.

VI.

Rubens im Museum zu Antwerpen.

Kaum setzen wir den Fuss in den ersten Saal des Museums zu Antwerpen, so sehen wir uns von Rubens empfangen. Zur Rechten eine „Anbetung“, ein umfangreiches Bild von jener flinken, kunstvollen Technik, die ihm besonders eigen; das Bild soll im Jahre 1624, also in Rubens' besten mitt-

leren Jahren, in einem Zeitraum von 13 Tagen gemalt worden sein. Zur Linken ein noch grösseres Bild, auch sehr berühmt, eine Passion, die „Der Lanzenstich“ genannt wird. Man wirft einen Blick auf die gegenüberliegende Wand und wohin man nur sieht, zur Rechten wie zur Linken erkennt man von weitem schon diese einzig starken, glänzenden, weichen Farben: — Rubens und immer wieder Rubens. Wir beginnen, den Katalog in der Hand, und wenn wir auch nicht immer bewundern können, gleichgültig werden wir doch nie bleiben.

Ich setze hier meine Notizen her: Die „Anbetung“, vierter Zustand seit Paris, diesmal mit erheblichen Abänderungen. Das Bild ist weniger genau studiert, als das von Brüssel, nicht so vollendet als das von Mecheln, aber von grösserer Kühnheit, mit einer Kraft, einer Sicherheit und einem Nachdruck hingesetzt, wie sie der Maler selten in seinen ruhigen Werken übertroffen hat. Ein wahres Kraftstück, besonders wenn man an die Schnelligkeit der Improvisation denkt. Nicht eine Lücke, nirgends eine Übertreibung; lichter Halbschatten und mildes Licht umgeben alle diese Figuren, die alle in sichtbaren Farben eine durch die andere getragen zu werden scheinen. Schatten und Licht bringen reiches Leben in die wunderbaren, ungesuchten und richtigen, feinen und dennoch so bestimmten Farbenwerte.

Neben sehr hässlichen Typen begegnen wir solchen der grössten Vollendung. Mit seinem viereckigen Gesicht, seinen dicken Lippen, seiner roten Haut, den grossen, wunderbar leuchtenden Augen und seinem grossen, in einen Pelz mit blauen Ärmeln gehüllten Körper ist der Afrikaner eine vollständig neue Gestalt, vor der sicherlich Tintoretto, Titian und Veronese in die Hände geklatscht haben würden. Zur Linken in voller Würde zwei mächtige Rittererscheinungen von sehr eigentümlichem, englisch-flämischem Charakter, in der Farbe das beste am ganzen Bild, in einer gedämpften Harmonie

von Schwarz, Blaugrün, Braun und Weiss. Dazu dann die Silhouette der nubischen Kameltreiber, die Statisten, Männer mit Helmen auf dem Kopf, Neger, alle umspielt von den reichsten, durchsichtigsten, naturgetreusten Reflexen. Oben im Gebälk gewahren wir Spinnweben; unten aber den Kopf des Stieres — einige wenige Pinselstriche in Asphalt-Farbe —, dem keine andere Bedeutung zukommt, und der nicht anders ausgeführt ist, als eine eilige Signatur. Das Kind ist entzückend. Eine der schönsten rein malerischen Kompositionen von Rubens; der letzte Ausdruck seiner Farbenkenntnis, seiner technischen Geschicklichkeit, wenn er den klaren zugreifenden Blick, die rasche und sichere Hand hatte, und wenn er es sich selbst nicht zu schwer machte. Es ist der Triumph seiner Verve und seines Wissens, in einem Wort des Vertrauens in sich selbst.

Der „Lanzenstich“ ist ein zerrissenes Bild mit grossen Leeren, mit Stellen, die wenig befriedigen, mit grossen, etwas willkürlich verteilten Flecken, die schön in sich sind, die aber in zweifelhaftem Verhältnis zueinander stehen. Die Madonna sehr schön, obwohl ihre Gebärde bekannt ist, Christus sehr unbedeutend, Johannes sehr hässlich, oder aber stark verändert oder übermalt. Wie es oft bei Rubens und bei den Malern der grossen Leidenschaftlichkeit vorkommt, sind die besten Partieen die, für die die Einbildungskraft des Künstlers zufällig Feuer gefangen hat. So der ausdrucksvolle Kopf der Madonna, die zwei auf ihrem Kreuz verzerrten Schächer und vor allem vielleicht der Soldat im Helm, in schwarzer Rüstung, der von der an das Kreuz des bösen Schächers angelehnten Leiter herabsteigt und der sich umdreht und dabei den Kopf hebt. Die Harmonie der grauen und braunen Pferde, wie sie sich gegen den Himmel abheben, ist grossartig. Im ganzen genommen, scheint mir der „Lanzenstich“, wiewohl man darin Partieen höchster Qualität, ein Tempera-

ment ersten Ranges und in jedem Augenblick die Handschrift eines Meisters findet, doch ein unzusammenhängendes Werk zu sein, das gewissermassen fragmentarisch konzipiert ist, aber dessen einzelne Teile, für sich genommen, die Wirkung seiner besten Bilder erreichen könnten.

Die „Dreieinigkeit“ mit ihrem berühmten verkürzten Christus ist ein Bild aus der frühesten Jugend von Rubens, noch vor seiner Reise nach Italien gemalt. Als Anfangswerk ein ansprechendes Bild, kalt, dünn, glatt, farblos, aber im Keim, was die menschliche Form anlangt, schon sein Stil, sein Gesichtstypus und schon seine leichte Hand. Alle andern Eigenschaften sollen erst wachsen, so dass, wenn der Stich nach dem Bilde schon sehr an Rubens erinnert, das Bild selbst beinahe nichts von dem Rubens sagt, der er zehn Jahre später sein sollte.

Sein allzu berühmter „Christus im Stroh“ ist nicht viel stärker, nicht viel reicher und scheint auch nicht wesentlich reifer, obwohl er späteren Jahren angehört. Auch dies Bild ist glatt, kalt und dünn. Man fühlt, dass hier mit der Leichtigkeit der Ausführung Missbrauch getrieben ist, dass es sich um eine geläufige Technik handelt, die wenig Gehalt hat, und deren Formel man so fassen könnte: ein breiter, grauer Farbenauftrag, helle, glänzende Fleischtöne, viel Ultramarin im Halbschatten. Ein Übermass von Zinnoberrot in den Reflexen, eine leichte Prima-Malerei über einer wenig zuverlässigen Zeichnung. Das Ganze ist flüssig, fliessend, schlüpfrig und nachlässig. Da, wo Rubens in solcher Schnellschrift nicht zu einer wirklich vollendeten Schönheit gelangt, da scheint ihm dann jede Schönheit des Gestaltens abzugehen.

Was den „Ungläubigen Thomas“ anlangt, so finde ich in meinen Notizen die folgende kurze, respektlose Bemerkung: „Das ein Rubens! Welch ein Irrtum!“

Die „Erziehung der Maria“ ist als dekorative Erfindung

das Lieblichste, was man sehen kann. Es ist ein kleines Bild für eine Betkapelle, oder einen sonstigen kleinen Raum, mehr für die Augen als für den Verstand gemalt, aber von unvergleichlicher Grazie und Anmut und von wunderbarem Reichtum. Ein tiefes Schwarz, ein leuchtendes Rot; und in einem in Perlmutterglanz schimmernden blauen Feld, wie zwei Blumen, zwei rosige Engel. Man denke sich die Gestalt der heiligen Anna und die des Joachim weg, und denke sich die Jungfrau allein mit den zwei Engeln, die ebenso wohl vom Olymp wie vom Paradies herniedersteigen könnten, und man hat eines der entzückendsten Frauenporträts, das Rubens je konzipiert, und das er dann hier zum allegorischen Porträt und zum Altarbild gestaltet hat.

Die „Madonna mit dem Papagei“ erinnert an Italien, besonders an Venedig, und weckt mit ihrer Skala, mit der Macht, der Wahl und der inneren Natur der Farben, mit dem Hintergrund, der Linienführung des Bildes und dem quadratischen Format der Leinwand die Erinnerung an einen nicht allzu strengen Palma. Es ist ein gutes, aber beinahe unpersönliches Bild. Ich weiss nicht, warum ich mir einbilde, dass van Dyck sich versucht fühlen musste, hier seine Anregungen zu suchen.

Ich übergehe die „Heilige Katharina“, eine grosse „Kreuzigung“, eine Wiederholung im kleinen der „Kreuzabnahme“ in Notre-Dame. Ich will sogar noch besseres übergehen, um sogleich mit einer Bewegung, die ich nicht verbergen möchte, zu einem Bild zu kommen, das, wie ich glaube, nur halb berühmt ist, und das nichtsdestoweniger ein erstaunliches Meisterwerk ist, unter allen Werken von Rubens vielleicht das, welches seinem Genie die grösste Ehre macht: „Das Abendmahl von Franz von Assisi.“

Ein Mann im Sterben, ein Priester, der ihm die Hostie leicht, Mönche, die ihn umstehen, die ihn unterstützen und

die weinen; soviel über den Vorgang. Der Heilige ist nackend, der Priester in einem goldenen, von Karminrot leicht durchsetzten Gewand, die zwei Messgehilfen des Priesters in weisser Stola, die Mönche in dunklen, braunen oder grauen Kutten; als Umgebung eine enge und finstere Architektur, ein rötliches Dach, ein Winkel von blauem Himmel und in diesem blauen Loch, gerade oberhalb des Heiligen, drei rosige Engel, die wie Boten des Himmels eine strahlende Krone zu bilden scheinen. Einfachste Elemente, tiefernste Farben, Strenge der Harmonie; soviel über den Eindruck. Betrachtet man das Bild nur flüchtig, so sieht man nichts als eine breite Asphaltmalerei von ernstem Stil, darin alles gedämpft erscheint, und darin nur drei Momente schon von weitem mit völliger Klarheit deutlich werden: die Todesblässe des Heiligen, die Hostie, zu der er hinverlangt, und da oben zu Häupten des zart und voller Ausdruck so gebildeten Dreiecks eine schmale Durchsicht von rosa und blau aus den Regionen der Ewigkeit. Es ist wie ein Lächeln des sich öffnenden Himmels; und es ist ein Lächeln, dessen wir bedürfen.

Kein Pomp, kein Schmuck, kein bewegtes Leben, weder heftige Gebärden, noch reiche Kostüme; kein liebenswürdiges, kein unnötiges Beiwerk, nichts, als nur das Leben des Klosters in seinem feierlichsten Augenblick. Hier leidet ein Mann, dem das Alter und das Leben eines Heiligen die Kräfte geraubt. Er hat sein Bett verlassen und hat sich an den Altar tragen lassen; dort will er sterben, dort die Hostie empfangen. Und er fürchtet zu sterben, ehe noch die Hostie seine Lippen berührt hat. Er will knieen und er kann es nicht. Nicht mehr ist er Herr seiner Bewegungen, die Kälte der letzten Augenblicke hat seine Beine erfasst, seine Arme zeigen jene tiefinnerliche Gebärde, die der sichere Vorbote ist des nahen Todes. Man sieht ihn von der Seite, er ist wie aus den Gelenken gehoben, die nachgeben müssten, wenn er nicht unter

den Armen gestützt wäre. Nur noch das klare, blaue Auge lebt, dem das Fieber die Lider gerötet, dem die Ekstase der letzten Visionen eine unnatürliche Weite gegeben. Um seine Lippen aber, die der Todeskampf schon blau gefärbt, spielt das Lächeln des Todes und das noch wunderbarere Lächeln des Gerechten, der da glaubt, der da hofft, der sein Ende erwartet, der der Erlösung zueilt, und der vor der Hostie steht, wie vor seinem Gott selbst.

Um den Sterbenden herum weint man, und die da weinen, sind kräftige, starke, erfahrene und ergebene Männer. Nie gab es einen aufrichtigeren, nie einen ansteckenderen Schmerz, als diese männliche Rührung von Männern einfachster Herkunft und grossen Glaubens. Die einen sind gefasst, andere brechen in Weinen aus. Die einen sind jung, stark und gesund; mit geballter Faust schlagen sie sich auf die Brust, und ihr Schmerz würde lärmend sein, könnten wir ihn hören. Ein anderer mit grauem, spärlichem Haar, von spanischem Typus, mit hohlen Wangen, spärlichem Bart, spitzem Schnurrbart, scheint leise nach innen zu schluchzen, mit den verzerrten Zügen eines Mannes, der sich in der Gewalt hat, aber dessen Zähne klappern. All diese herrlichen Köpfe sind Porträts. Die Typen sind von wunderbarer Wahrheit, die Zeichnung echt, geschickt und kräftig, die Malerei unvergleichlich reich in ihrer Reinheit, Mannigfaltigkeit, Zartheit und Schönheit. All diese enggestellten Köpfe, die verschlungenen, konvulsivisch geschlossenen und brünstigen Hände, die entblössten Häupter, die eindringlichen Blicke, alle die, denen die tiefe Bewegung die Gesichter erhitzt, oder die im Gegensatz dazu blass und kalt erscheinen, wie altes Elfenbein; beide Diener, deren einer das Weihrauchgefäss hält und die Augen mit dem Futter seines Ärmels sich abwischt — die ganze Gruppe dieser verschiedenartig ergriffenen, dem Schmerz hingegebenen oder in Selbstbeherrschung verhaltenen Männer,

bildet einen Kranz um den einzigen Kopf des Heiligen und um die Hostie, die wie eine kleine Mondscheibe von der blassen Hand des Priesters gehalten wird. Es ist von unerhörter Schönheit. So gross ist der geistige Gehalt dieses Ausnahmewerkes unter den Rubens von Antwerpen, und vielleicht unter allen Rubens der Welt, dass ich beinahe Angst habe, es zu profanieren, wenn ich von dessen nicht weniger bedeutenden äusseren Vorzügen spreche. Nur das eine will ich sagen, dass unser grosser Meister nie in stärkerem Masse Herr seiner Gedanken, seiner Empfindungen und seiner Hand gewesen ist, dass nie seine Konzeption reiner war und weiter geführt hat, dass seine Kenntnis der menschlichen Seele nie tiefer, seine Farbe, frei von jedem Prunk, nie edler, gesünder und reicher erschienen ist, nie auch sorgsamer in der Zeichnung der einzelnen Teile und einwandfreier, also überraschender in der Ausführung. Dieses Wunderwerk datiert von 1619. welch herrliche Jahre! Man kennt nicht die Zeit, die er gebraucht hat, um es zu malen, vielleicht waren es nur wenige Tage, aber welche Tage! Hat man dieses Bild ohnegleichen, diese Verklärung von Rubens selbst längere Zeit betrachtet, so kann man nichts mehr sehen, keinen andern und auch Rubens selbst nicht mehr. Für diesen Tag müssen wir das Museum verlassen.

VII.

Rubens als Porträtist.

Ist Rubens ein grosser Porträtmaler? Ist er auch nur ein guter Porträtmaler? Wir haben gesehen, wie er ein grosser

Darsteller des physischen und des geistigen Lebens ist, wie er die Bewegungen des Körpers durch die Gebärde, die der Seele durch den Gesichtsausdruck wiederzugeben weiss, mit welcher Sicherheit seine von klarem Verstand geleitete Beobachtung das Wesentliche zu fassen weiss, und wie er sich nie einen Augenblick durch das Ideal der menschlichen Formen von seinem Studium des Äusseren der Dinge ablenken lässt. Alles was malerisch war, hat er gestaltet, das Zufällige, das Besondere. das ganz Individuelle. Da erscheint denn die Frage wohl erlaubt, ob dieser universale Geist wohl auch wirklich alle Fähigkeiten hatte, die man in ihm vermutete. Hat er insbesondere die eigene Gabe, den Menschen darzustellen in seiner intimsten Ähnlichkeit?

Sind die Porträts von Rubens ähnlich? Ich glaube nicht, dass man die Frage je bejaht oder verneint hat. Man hat sich darauf beschränkt, die Universalität seiner Gaben anzuerkennen, und weil er mehr als irgend ein anderer das Porträt als ein wesentliches Element in seinen Bildern verwandt hat, so hat man geschlossen, dass ein Mann, der sich so dauernd durch Wiedergabe von Leben, Handlung und Gedanken hervorgetan, dies alles um so eher und um so vorzüglicher in einem Porträt zu gestalten wissen werde. Die Frage hat ihre Bedeutung. Sie rührt an eines der eigentümlichsten Probleme dieser vielseitigen Natur, und bietet daher die beste Gelegenheit, der besonderen Organisation seines Genies auf den Grund zu gehen.

Nimmt man zu all den Porträts, die er einzeln gemalt hat, um den Wünschen seiner Zeitgenossen gerecht zu werden — Könige, Fürsten, grosse Herren, Doktoren, Geistliche — noch die ungeheure Zahl der lebenden Personen, deren Züge er in seinen Bildern verewigt, so möchte man meinen, Rubens habe sein Leben damit zugebracht, Porträts zu malen. Seine unstreitig besten Arbeiten sind die, wo er der Wirklichkeit

des Lebens den breitesten Raum einräumt; Beweis dafür sein wunderbares Bild des „Heiligen Georg", das nichts anderes ist als ein Familien-Votiv-Bild, und das grossartigste und merkwürdigste Dokument, das je ein Maler von dem engsten Kreise seiner Familie hinterlassen. Und dann denke man an sein eigenes Porträt, das er immer und immer wieder in seinen Bildern verwandt und an die Porträts seiner beiden Frauen, die er bekanntlich fortwährend und oft so indiskret benutzt hat.

Die Natur zu fassen, wie sie sich bietet, wirkliche Wesen aus dem Leben herauszugreifen und damit die Welt seiner Phantasie zu bevölkern, das war bei ihm eine Gewohnheit, weil ein Bedürfnis, eine Schwäche wie eine Stärke seines Geistes. Die Natur war seine grosse unerschöpfliche Fundgrube, darinnen er nicht nach Gegenständen suchte, denn diese lieferte ihm die Geschichte, die Legende, das Evangelium, die Fabel und mehr oder weniger seine Phantasie; darinnen er auch nicht die Gebärde und den Ausdruck des Gesichtes zu fassen suchte, denn Ausdruck und Gebärde ergaben sich bei ihm als das natürliche Resultat der Logik des scharf gefassten Vorwurfes und der Erfordernisse der beinahe ausnahmslos dramatischen Handlung. Was er von der Natur verlangte, war das, was seine Einbildungskraft ihm nur unvollkommen lieferte, wenn es galt, aus einem Guss eine von Kopf zu Fuss lebendige Gestalt zu schaffen, lebendig, wie er es verlangte, wenn er nach der Gestaltung persönlichster Züge und des geschlossensten Charakters von Individuen und Typen strebte. Diese Typen nahm er, wie sie sich ihm boten und ohne lange Wahl. Er nahm sie, wie sie um ihn lebten, in der Gesellschaft seiner Zeit, in allen Klassen, in allen Schichten, erforderlichenfalls in allen Rassen — Fürsten, Männer des Waffenhandwerks und Männer der Kunst, Mönche, Handwerker, Schmiede, Schiffer, besonders aber Männer der schweren Arbeit. In seiner engsten Heimat, auf den Quais

der Schelde, fand er alles, was er brauchte für seine grossen Darstellungen aus dem Evangelium. Er hatte ein lebendiges Gefühl für den Zusammenhang, in dem diese Menschen, die das Leben ihm unaufhörlich darbot, mit den Erfordernissen seines Vorwurfs standen. Ist dieser Zusammenhang kein völlig überzeugender, was häufig vorkommt, und ergeben sich Konflikte für den gesunden Menschenverstand und für den Geschmack, so ist das dann immer ein Beweis, dass der Hang zum Originalen den Sieg davon trägt über die Konvention, den gesunden Sinn und den Geschmack. Einer Absonderlichkeit, die unter seinen Händen zum geistreichen Zug, manchmal zum kühnen aber gelungenen Wagnis wurde, hat er sich nie zu entziehen gesucht. Gerade vermöge solcher Inkonsequenzen wusste er Herr zu werden auch über einen seiner Natur widerstrebenden Gegenstand. Er gab sich ihm dann hin mit der Ehrlichkeit, dem guten Willen, der Ungeniertheit seiner freiesten Einfälle; und so rettete er fast immer das Werk durch ein wunderbares Stück einer beinahe wörtlich abgeschriebenen Natur.

Nach dieser Richtung hin hat er, der grosse Erfinder, wenig erfunden. Er sah, bereicherte sein Wissen, und kopierte oder übersetzte aus dem Gedächtnis mit einer Sicherheit, die der Wiedergabe vor dem Gegenstand selbst gleich kam. Das Schauspiel des Hoflebens, des Lebens in der Kirche, in den Klöstern, auf der Strasse, am Fluss, alle diese Dinge prägten sich diesem empfindlichen Gehirn mit ihren bezeichnendsten Zügen, ihrem schärfsten Akzent, ihrer schlagendsten Farbe ein, so dass für seine wohldurchdachte Wiedergabe der Wirklichkeit seine Einbildungskraft nur noch eine Umrahmung und die Komposition zu beschaffen hatte. Man kann seine Werke mit einem Theater vergleichen, dessen Regie er anordnet, dessen Dekorationen er angibt, in dem er die Rollen schafft, und in dem das sprühende Leben des Regisseurs sich

den Schauspielern mitteilt. Ein Mann der vollendeten Selbständigkeit, mit starkem Ja, voll männlicher Entschlossenheit, von gebietender Macht, wenn er, ob nach der Natur oder aus der unmittelbaren Erinnerung des Vorbilds heraus ein Porträt ausführt; aber arm an Erfindung, wenn es sich um Gestalten der Phantasie handelt.

Jede Gestalt, die nicht vor ihm gelebt, der er nicht die wesentlichen Züge des wirklichen Lebens zu geben vermag, sind von vornherein verfehlte Figuren. Daher auch seine evangelischen Persönlichkeiten vermenschlichter sind, als man es wohl haben möchte, seine heroischen Figuren diesseit ihrer Sagen-Grösse, seine mythologischen Persönlichkeiten Wesen, die weder in der Wirklichkeit noch im Traum existieren, der Ausdruck eines fortwährenden Widerspruchs zwischen dem kräftigen Spiel der Muskeln, dem Glanz der Haut und der völligen Nichtigkeit des Gesichtes. Der Mensch als solcher begeistert ihn, die christlichen Dogmen beunruhigen ihn, der Olymp langweilt ihn. Man denke an seine grosse Serie von Allegorien im Louvre: es bedarf keiner langen Beobachtung, um seine Unsicherheit zu gewahren, wenn er einen Typus schafft, seine unfehlbare Sicherheit, wenn er beobachtet hat, und um zu verstehen, wo die Stärke, wo die Schwäche seines Geistes liegt. Mittelmässigkeiten, völlig missglückte Partieen, wo die freie Erfindung waltet; überragende Gestalten, sobald das Porträt einsetzt. Jedesmal, wenn Maria von Medici auftritt, ist sie vollendet. Heinrich IV. als Porträtgestalt ist ein Meisterwerk. Aber niemand bestreitet die völlige Bedeutungslosigkeit seiner Göttergestalten: Merkur, Apollo, Saturn, Jupiter und Mars.

Und so auch finden wir, dass in seinen Darstellungen der „Anbetung“ die Hauptpersonen immer Nullen, die Statisten immer Gestalten sind voll wunderbarsten Lebens. Immer wieder wird der Europäer sein Unglück. Wir kennen ihn

schon: wie er im Vordergrund steht oder kniet und mit der Maria zusammen eine Gruppe bildet, die den Mittelpunkt der Komposition ausmacht. Mag ihn Rubens in Purpur, Hermelin und Gold kleiden, mag er ihm ein Weihrauchfass zu halten geben, ihn Kelch und Nadelbüchse darbieten lassen, ihn älter oder jünger machen, ihm sein priesterliches Haupt entblössen, ihm struppiges Haar geben, ihm den Ausdruck der Sammlung oder der Wildheit, mag er ihm sanfte Augen oder das Aussehen eines alten Löwen verleihen — immer ist es ein banales Gesicht, dessen einzige Rolle darin besteht, Träger zu sein einer der herrschenden Farben des Bildes. Desgleichen der Asier. Der Äthiopier dagegen, ein grauer Neger, mit seinem knochigen, stumpfen, fahlen, durch zwei leuchtende Punkte erhellten Gesicht, dem Weiss der Augen, dem Perlenglanz seiner Zähne, ist unfehlbar ein Meisterstück an Beobachtung und Natürlichkeit, weil es ein Porträt ist und zwar immer wieder dasselbe Porträt derselben Person. Muss nun daraus nicht geschlossen werden, dass Rubens durch seinen Instinkt, seine Bedürfnisse, sein Können, selbst durch seine Mängel, denn er hatte deren mehr als irgend ein anderer, ausersehen erschien, die wunderbarsten Porträts zu machen? Aber es ist nichts damit. Seine Porträts sind arm, schlecht beobachtet, oberflächlich konstruiert, von einer unbestimmten, ungewissen Ähnlichkeit. Vergleicht man ihn mit Titian, Rembrandt, Raphael, Sebastiano del Piombo, Velasquez, Van Dyck, Holbein, Anton Mor — und ich könnte die Liste der verschiedenartigsten und der grössten Meister erschöpfen, und um mehrere Stufen bis zu Philipp de Champagne hinabsteigen im 17. Jahrhundert, und bis zu den vorzüglichen Porträtmalern des 18. Jahrhunderts — so gewahrt man, dass es Rubens an der aufmerksamen, fügsamen und starken Naivität fehlt, die das Studium des menschlichen Antlitzes erfordert, soll es zur Vollkommenheit führen.

Gibt es wohl ein Porträt von ihm, das nach der Seite der treuen und tiefen Beobachtung befriedigt, das an die Persönlichkeit des Vorbildes glauben lässt, das belehrt und ich möchte sagen: uns beruhigt? Ist unter all den Männern, die er porträtiert und die an Alter und Rang, an Charakter und Temperament so verschieden sind, ein einziger, der sich dem Gedächtnis einprägt als eine besonders stark bestimmte Persönlichkeit, deren man sich entsinnt wie eines Gesichtes, das einen tiefen Eindruck gemacht? Kaum haben wir sie gesehen, haben wir sie auch schon wieder vergessen; sehen wir sie alle zusammen, so könnten wir sie beinahe verwechseln. Die Individualitäten der einzelnen Persönlichkeiten haben sich vor den Augen des Malers nicht klar gegeneinander zu sondern vermocht, und können sich noch weniger sondern in den Augen und im Gedächtnis derer, die sie nur von ihm her kennen. Sind sie ähnlich? Ja, ungefähr. Leben sie? Man kann sagen, dass sie eher leben als dass sie existieren. Ich will nicht sagen, dass sie banal sind, aber es fehlt an Genauigkeit der Beobachtung. Ich möchte auch nicht sagen, dass der Maler sie schlecht gesehen; aber ich möchte glauben, dass er sie leichthin angesehen hat, von der Oberfläche her, vielleicht durch eine Art von Gewöhnung, sicher aber durch eine Formel hindurch, und dass er sie gemalt hat, welches Alters und Geschlechts sie auch waren, wie man von den Frauen sagt, dass sie gemalt sein wollen: in erster Linie schön, in zweiter Linie erst ähnlich. Sie sind wohl Kinder ihrer Zeit und ihres Standes, obwohl van Dyck — ein Beispiel aus der Nähe des Meisters — sie noch genauer in ihre Zeit und in ihre soziale Umgebung hineinstellt; aber sie haben alle dasselbe gleiche Blut, sie haben vor allem alle den gleichen geistigen Charakter und dieselben äusseren, auf einem gleichförmigen Typus modellierten Züge. Das gleiche helle, gerade herausschauende, weit geöffnete Auge, der gleiche

Teint, der gleiche fein aufgesetzte Schnurrbart, der durch zwei schwarze oder blonde Haken die Ecke eines „männlichen", was hier heissen soll eines etwas konventionellen Mundes betont. Viel Rot auf den Lippen, genug Inkarnat auf den Wangen, genug Rundung im Oval, um trotz der Jugend einen Mann in normaler Lebenslage erkennen zu lassen, dessen Konstitution derb, dessen Körper gesund, dessen Seele ruhig ist.

Und so auch die Frauen: frische Gesichtsfarbe, gewölbte Stirn, breite Schläfen, wenig Kinn, vortretende Augen, alle von gleicher Gesichtsfarbe, von nahezu identischem Ausdruck, eine Schönheit, die der Zeit eigen, eine Fülle, wie sie die nordischen Rassen aufweisen, mit einer Art Grazie, die Rubens eigen ist, in der man die Vermählung mehrerer Typen fühlt: Maria von Medici, die Infantin Isabella, Isabella Brandt, Helene Fourment. Alle Frauen, die er gemalt hat, scheinen unwillkürlich einen gewissen, durch die Berührung mit seinen beharrenden Erinnerungen schon bekannten Zug angenommen zu haben; und alle haben mehr oder weniger etwas von diesen vier berühmten Personen, deren Unsterblichkeit weniger die Geschichte, als seine Kunst gesichert hat. Sie selbst haben untereinander eine gewisse Familienähnlichkeit, die zum grossen Teil das Werk von Rubens ist.

Kann man sich eine Vorstellung machen von den Frauen am Hofe Ludwig XIII. und Ludwig XIV.? Von einer Madame de Longueville, de Montbazon, de Chevreuse, de Sablé, von jener schönen Herzogin de Guémenée, der Rubens auf die Frage der Königin den Preis der Schönheit zu geben wagte, als der reizendsten Königin des Olymp im Luxembourg; von jener unvergleichlichen Mademoiselle du Vigean, dem Idol der Gesellschaft von Chantilly, die einer so grossen Leidenschaft und so vielen kleinen Gedichten der Anlass war? Oder Mademoiselle de la Vallière, Madame de Montespan, de Fontanges, de Sévigné, de Grignan? Und wenn wir sie nicht so

genau vor Augen haben, als wir wohl möchten, wer trägt daran die Schuld?

Ist es dieses Zeitalter der geschraubten Höflichkeit, der offiziellen pomphaften gespreizten Sitten? Oder sind es die Frauen selbst, die alle nach einem gewissen Hofideal streben? Hat man sie schlecht beobachtet, sie gewissenlos gemalt? Oder galt es als ausgemacht, dass unter so viel Erscheinungsformen der Grazie und der Schönheit nur eine war, die zum guten Ton gehörte, zum guten Geschmack, zur guten Etikette? Man weiss nicht recht, welche Nase, welchen Mund, welches Oval, welche Gesichtsfarbe, welchen Blick und welchen Grad von Ernst oder Ausgelassenheit, von Feinheit oder Stattlichkeit, und schliesslich welche Seele man einer jeden von diesen berühmten Personen geben soll, so gleich sind sie geworden in ihrer imponierenden Rolle von Favoritinnen, von Intrigantinnen, Prinzessinnen und grossen Damen. Man weiss, was sie von sich dachten, und wie sie sich gemalt haben, oder wie man sie gemalt hat, je nachdem sie entweder selbst oder durch andere ihr literarisches Porträt zu gestalten beliebt haben. Von der Schwester von Condé bis zu Madame d'Epinay, d. h. durch das ganze 17. und die grössere Häfte des 18. Jahrhunderts hindurch, war es eine ununterbrochene Erscheinungsfolge von schönem Teint, schönem Mund, herrlichen Zähnen, wunderbaren Schultern und Armen, und einem klassischen Hals. Sie zeigen sich tief ausgeschnitten, ohne doch etwas anderes sehen zu lassen, als vollendete aber kalte Formen, die auf einen absolut schönen Typus geformt sind, je nach Mode und Ideal der Zeit. Weder Mademoiselle de Scudéri, noch Voiture, noch Chapelain, noch Desmarets, noch irgend einer der schöngeistigen Schriftsteller, die sich mit ihren Reizen beschäftigt, hatte den Einfall, uns von ihnen ein weniger geschmeicheltes, aber wahreres Bild zu hinterlassen. Kaum hier und da, dass man in der Galerie des Hôtel de Rombouillet

einen weniger göttlichen Zug bemerkt, oder Lippen von etwas weniger klassischem Schwung und von weniger vollkommener Farbe.

Der wahrhaftigste und grösste Porträtist seiner Zeit, Saint Simon, musste kommen, um uns zu zeigen, dass eine Frau reizend sein kann, ohne vollkommen zu sein, und dass die Herzogin de Maine und die Herzogin de Bourgogne in ihrem Gesichtsausdruck, ihrer natürlichen Grazie und ihrem Feuer viel Anziehendes hatten, die eine trotz ihres Hinkens, die andere mit ihrem schwärzlichen Teint, ihrer zu kleinen Taille, ihrer unruhigen Miene und ihrem zahnlosen Mund. Bis dahin hatte in erster Linie das nicht zu viel und das nicht zu wenig die Bildermaler beherrscht. Etwas Imponierendes, Feierliches, etwas wie die drei Einheiten des Dramas, wie die vollendete Gestaltung eines schönen Satzbaues hatte ihnen allen einen Anflug von jener beinahe königlichen Unpersönlichkeit gegeben, die, für uns Moderne, das Gegenteil dessen ist, was uns entzückt. Die Zeiten ändern sich; das 18. Jahrhundert zerbricht viele Formeln und behandelt infolgedessen das menschliche Gesicht ohne mehr Umstände, als die anderen Einheiten. Unser Jahrhundert aber hat, mit einem anderen Geschmack, mit einer anderen Mode, dieselbe Tradition wieder aufleben lassen vom Porträt ohne Typus und den gleichen Apparat, weniger feierlich, aber schlimmer noch. Ich erinnere an die Porträts des Directoire, des Empire und der Restauration, die von Girodet, von Gérard. Ich nehme die von David aus, nicht alle; und einige von Prudhon, auch nicht alle. Man denke sich eine Galerie der grossen Schauspielerinnen, der grossen Damen, Mars, Duchesnois, Georges, die Kaiserin Josephine, Madame Tallien, selbst die einzige Frau von Staël und selbst die hübsche Madame Récamier, und man sage mir, ob das lebt, sich unterscheidet, sich vermannigfaltigt, wie eine Reihe von Porträts von Latour, Houdon oder Caffieri.

Und all das, mit allem schuldigen Abstand, finde ich in den Porträts von Rubens wieder: grosse Unsicherheit, viel Konvention, ein gleicher Charakter von Ritterlichkeit in den Männern, eine gleiche Prinzessinnen-Schönheit in den Frauen, nichts Besonderes, das uns zum Stillstehen zwingt, das uns ergreift, uns zu denken gibt, und das wir nicht mehr vergessen. Nirgends ein hässlicher Zug in einem Gesicht, nirgends eine Kontur, die auf eingefallene, gealterte Züge schliessen lässt, nirgends etwas ganz Persönliches, ganz eigenes.

Begegnet man je in seiner Welt von Denkern, von Politikern, von Kriegshelden, irgend einer charakteristischen und ganz persönlichen Note, wie dem Adlerkopf eines Condé, den schönen Augen und der düsteren Miene von Descartes, der feinen und wunderbaren Physiognomie eines Rotrou, dem eckigen und gedankenreichen Gesicht von Pascal, oder dem unvergesslichen Blick eines Richelieu? Wie kommt es, dass vor den grossen Beobachtern die menschlichen Typen gewimmelt haben, und dass kein wirklich origineller Typus vor Rubens gesessen hat? Um mich mit einem Schlage mit dem handgreiflichsten Beispiel verständlich zu machen: man denke sich Holbein mit der Kundschaft von Rubens, und man sieht eine neue Galerie von Menschen erstehen, von höchstem Interesse für den Psychologen, von grösstem Wert für die Geschichte des Lebens und die Geschichte der Kunst, und die Rubens, wir müssen es zugeben, nicht um einen einzigen Typus bereichert hat.

Das Museum zu Brüssel weist 4 Porträts von Rubens auf, und aus der Erinnerung gerade an sie kommen mir diese Gedanken nachträglich. Diese vier Porträts repräsentieren ziemlich genau die starken und die schwachen Seiten seines Talentes als Porträtist. Zwei sind durchaus gelungen: der Erzherzog Albert und die Infantin Isabella. Sie wurden bestellt, um den Triumphbogen auf der Place de Meir zu

schmücken, und wurden bei Gelegenheit des Einzuges Ferdinands von Österreich, und, wie man sagt, jedes an einem Tage ausgeführt. Sie sind überlebensgross; aufgefasst, gezeichnet und behandelt in einer lichten, dekorativen, etwas theatralischen, sehr scharfsinnig ihrer Bestimmung angepassten italienischen Manier. Ein Veronese, der so völlig in flämischer Anschauung aufgeht, dass Rubens nie mehr Stil hatte und doch nie mehr ganz er selbst war. Er hat da eine Art die Leinwand zu füllen, eine Art, eine grandiose Linienführung zu gestalten mit einem Bruchstück, mit zwei Armen und zwei verschieden gehaltenen Händen, eine Art, einen Rand zu vergrössern, einen majestätisch strengen Wams wiederzugeben, die Kontur zu umreissen, fett und flach zu malen, wie es nicht seine Gewohnheit ist in seinen Porträts, und wie es doch wieder im Gegenteil an die besten Teile seiner Bilder erinnert. Die Ähnlichkeit ist auch von der Art, die von ferne schon durch einige richtige summarische Accente sich kundgibt, und die man eine Effektähnlichkeit nennen könnte. Die Arbeit zeugt von Schnelligkeit, von einer Sicherheit, einem Ernst und, lässt man die ganze Art gelten, von einer Schönheit, die ausserordentlich. Es ist durchaus vorzüglich. Rubens war da zu Hause, auf seinem Gebiet, in seinem Element von Phantasie, von scharfsichtiger, aber hastiger und übertreibender Beobachtung; er würde es nicht anders gemacht haben für ein Bild: das Gelingen war ihm sicher.

Die beiden anderen, die erst neuerdings gekauft wurden, sind sehr berühmt; höchster Wert wird ihnen beigemessen. Darf ich sagen, dass sie sehr schwach sind? Es sind zwei Porträts von Familiencharakter, zwei kleine Bruststücke, reichlich niedrig, ziemlich schmächtig, von vorn gesehen, ohne jede Architektonik, aus der Leinwand ausgeschnitten, nicht anders behandelt als einfache Studienköpfe. Mit viel Glanz, Relief, scheinbarem Leben, von äussert geschickter aber mage-

rer Mache, leiden sie an dem Fehler, dass sie von nahe und leichthin gesehen, dass sie mit Fleiss, aber ohne eigentliches Studium gemacht, dass sie mit einem Wort oberflächlich behandelt sind. Sie sind richtig in den Rahmen gesetzt, aber die Zeichnung ist gleich Null. Der Maler hat Accente gegeben, die dem Leben ähneln, die Beobachtung hat nicht einen einzigen Zug kenntlich gemacht, der dem Modell wirklich intim ähnlich sieht: alles spielt sich auf der Oberfläche ab. Vom physischen Standpunkt aus sucht man nach einer Grundierung, die nicht vorhanden ist; vom geistigen Standpunkt aus sucht man nach einem Inneren, das nicht zutage tritt. Die Malerei sitzt auf der Oberfläche der Leinwand. Das Leben liegt auf der Oberfläche der Haut. Der Mann ist jung, ungefähr 30 Jahre alt, der Mund ist beweglich, das Auge feucht, der Blick gerade und klar. Nichts mehr, kein Jenseits, kein tieferer Inhalt. Wer ist dieser junge Mann? Was hat er getan? Hat er gedacht? Hat er gelitten? Hat er selbst vielleicht so an der Oberfläche der Dinge gelebt, wie er obenhin auf der Oberfläche der Leinwand dargestellt ist? Das sind physiognomische Angaben, die Holbein uns geben würde, ehe er an das andere dächte, und die sich nicht mit einem Blitzen des Auges oder mit einem roten Tupfen an der Nase ausdrücken lassen.

Die Kunst der Malerei ist vielleicht indiskreter als irgend eine andere. Sie ist das unanfechtbare Zeugnis des geistigen Zustands des Malers im Augenblick, wo er den Pinsel hält. Was er tun wollte, das hat er getan, was er nur schwach gewollt hat, das findet seinen Ausdruck in seinen etwaigen Unsicherheiten; und was er nicht gewollt hat, das fehlt auch in seinem Werk, was er auch sonst darüber sagt und was man darüber sagt: jede Zerstreutheit, jede Vergesslichkeit, eine lauere Empfindung, ein weniger tiefer Blick, ein geringerer Fleiss, eine geringere Liebe zum Gegenstand seines

Studiums, der Verdruss am Malen, wie die Passion am Malen, alle Nuancen der Natur äussern sich in den Werken des Malers mit einer Deutlichkeit, als ob er uns zu seinem Vertrauten machte. Man kann mit Sicherheit angeben, welches die Haltung eines gewissenhaften Porträtisten vor seinen Modellen war, und selbst die von Rubens vor den seinen können wir uns vergegenwärtigen. Betrachten wir, in unmittelbarer Nachbarschaft der Porträts, von denen ich spreche, das Porträt des Herzogs von Alba von A. Mor, so können wir mit Sicherheit sagen, so sehr A. Mor auch selbst ein grosser Herr und so gewöhnt er war, solche zu malen, dass er hier ernst an die Arbeit gegangen ist mit grosser Aufmerksamkeit, und stark ergriffen in dem Augenblick, da er sich dieser tragischen Persönlichkeit, diesem in eine finstere Rüstung eingezwängten, eckigen, kalten Mann gegenübersah, dessen seitlich gerichtetes Auge den hochmütigen kalten und finsteren Ausdruck hat, als habe niemals das Licht des Himmels seinen milden Glanz darin gespiegelt.

Während im Gegenteil Rubens an dem Tage, da er, ihnen zu gefallen, Charles de Cordes malte und seine Gemahlin Jacqueline de Cordes, der besten Laune war, aber zerstreut, seines Erfolges sicher und eilig wie immer. Es war im Jahre 1618, dem Jahre des „Wunderbaren Fischzuges". Er war 41 Jahre alt, auf der Höhe seines Talentes, seines Ruhmes und Erfolges. Er machte schnell in allem, was er tat. Der „Wunderbare Fischzug" hatte ihn genau 11 Tage gekostet. Die beiden jungen Eheleute hatten sich am 30. Oktober 1617 geheiratet: das Porträt des Mannes sollte der Frau gefallen und umgekehrt. Man begreift die Bedingungen, unter denen die Arbeit entstand und die Zeit, die er dazu brauchte; das Ergebnis war eine flinke, brillante Malerei, eine liebenswürdige Ähnlichkeit, ein vergängliches Werk.

Und so ist es mit vielen, wenn nicht mit den meisten

der Rubensschen Porträts. Ich denke an das Bild vom Baron H. v. Wicq im Louvre von gleichem Stil, gleicher Qualität, ungefähr aus derselben Zeit, wie das eben erwähnte des Seigneur de Cordes, oder an das der Elisabeth von Frankreich und das einer Dame aus der Familie Boonen; Werke voller liebenswürdiger, brillanter, leichter, prickelnder Eigenschaften, aber einmal gesehen auch schon wieder vergessen. Man denke im Gegenteil an die Porträtskizze der zweiten Frau Helene mit ihren beiden Kindern; ein wundervoller Entwurf, wie ein eben nur angedeuteter Traum, zufällig oder absichtlich belassen in dem begonnenen Zustand; wer mit einiger Aufmerksamkeit von den drei oben besprochenen Werken zu diesem übergeht, der wird mir weitere Beispiele ersparen.

Alles in allem ist Rubens, betrachtet man ihn nur als Porträtisten, ein Mann, der auf seine Art träumt, wenn er hierzu die Zeit hat, mit einem wunderbar sicheren Auge, nicht sehr tief, ein Spiegel eher als ein tief dringendes Instrument, ein Mann, der sich wenig mit anderen beschäftigt, viel mit sich selbst, geistig und physisch ein Mann des Äusseren und wundervoll, aber auch ausschliesslich befähigt, die äussere Erscheinung der Dinge zu fassen. Man muss daher in Rubens zwei Beobachter von sehr ungleicher Kraft unterscheiden, die sich an künstlerischer Bedeutung kaum miteinander vergleichen lassen; den einen, der das ihn umgebende Leben den Bedürfnissen seiner Konzeption dienstbar macht, der seine Modelle sich unterordnet und nur das von ihnen herausgreift, was ihm passt; und den anderen, der diesseit seiner Aufgabe stehen bleibt, weil er sich einem Modell unterordnen müsste, und weil er das nicht kann.

Darum hat er bald grossartig beobachtet, bald das menschliche Antlitz nachlässig behandelt. Darum gleichen sich seine Porträts untereinander und gleichen in etwas ihm selbst, darum fehlt es ihnen am eigenen Leben und damit

an innerer Ähnlichkeit und an wahrer Lebendigkeit, während seine porträtierten Gestalten genau den Grad von schlagender Persönlichkeit haben, die den Effekt ihrer Rolle noch erhöht, einen sprechenden Ausdruck, der keinen Zweifel gestattet, dass sie gelebt haben; — und was ihren geistigen Gehalt anlangt, so ist klar, dass sie alle eine lebendige, feurige Seele haben, die ihnen Rubens gegeben, die gleiche nahezu für sie alle, denn es ist die seine.

VIII.

Rubens Grab.

Noch waren wir nicht an Rubens Grab in der Jacobs-Kirche. Der Grabstein steht vor dem Altar. Non sui tantum saeculi, sed et omnis aevi Apelles dici meruit: so sagt die Grabschrift.

Bis auf die Hyperbel, die übrigens seinem universalen Ruhm nichts nimmt und nichts gibt, wecken diese zwei Zeilen den Gedanken, dass hier unter den Steinplatten die Asche dieses grossen Mannes ruht. Hier ist er am 1. Juni 1640 beigesetzt worden. Zwei Jahre später weihte ihm seine Witwe auf Grund einer behördlichen Erlaubnis vom 14. März 1642 endgültig diese kleine Kapelle hinter dem Chor; und dort ward dann das schöne Bild des heiligen Georg aufgestellt, eines der reizvollsten Werke des Meisters, ein Werk, von dem die Tradition sagt, dass es ausschliesslich aus den Porträts seiner Familienmitglieder besteht, also aus seinen Lieben, seiner verblichenen und seiner lebenden Liebe, aus seiner Sehn-

sucht, seiner Hoffnung, der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft seines Hauses.

Allen den Gestalten, die diese sogenannte Heilige Familie bilden, soll tatsächlich die wertvollste historische Ähnlichkeit zukommen. Zunächst seine zwei Frauen nebeneinander; in erster Linie die schöne Helene Fourment, ein Kind von 16 Jahren, als er sie 1630 heiratete, eine ganz junge Frau von 26 Jahren als er starb, blond, von starken Formen, liebenswürdig, von sanftem Ausdruck, bis an den Gürtel entkleidet. Dann seine Tochter — seine Nichte, die berühmte Gestalt mit dem Strohhut — sein Vater, Grossvater — schliesslich sein jüngster Sohn in der Gestalt eines Engels, ein junger entzückender Bengel, das entzückendste Kind vielleicht, das je gemalt wurde. Schliesslich Rubens selbst in einer von dunklem Stahl und Silber spiegelnden Rüstung, wie er in der Hand das Banner des heiligen Georg hält. Er ist gealtert, abgemagert, grau, mit zerzaustem Haar, mitgenommen von der Zeit, aber prachtvoll in seinem inneren Feuer. Ohne Pose und Übertreibung hat er den eisernen Fuss auf den überwundenen Drachen gestellt. Wie alt war er da? Hält man sich an das Datum seiner zweiten Heirat, an das Alter seiner Frau, an das des Kindes, das dieser Ehe entsprossen, so musste er 56 oder 58 Jahre zählen. Seit 40 Jahren also hatte der glänzende, für jeden anderen unmögliche, für ihn leichte und immer glückliche Kampf begonnen, den er gegen das Leben geführt. In wieviel Werken, in welcher Abfolge von Tätigkeit, Kampf und Erfolg hatte er nicht gesiegt?

Wenn je in solch ernster Stunde der Rückblick auf das eigene Leben, auf die verflossenen Jahre, auf eine vollbrachte Laufbahn, wenn je in solchem Augenblick der Gewissheit in allen Dingen ein Mann das Recht hatte, sich als Sieger zu malen, so war er es.

Der Gedanke ist so einfach als möglich; man braucht nicht lange danach zu suchen. Der Gefühlswert, den dieses

Bild enthüllt, teilt sich dem Gefühl eines jeden unmittelbar mit, dessen Herz warm schlägt, und der die Erinnerung an solche Männer zur Weihe sich gestaltet.

Eines Tages, gegen Ende seiner Laufbahn, auf dem Gipfel seines Ruhmes, mitten vielleicht aus der Ruhe heraus, gefällt es ihm, unter einem erhabenen Titel, unter Anrufung der Mutter Gottes und des einzigen Heiligen, dem seine eigenen Züge zu geben ihm erlaubt scheint, in einem kleinen Rahmen (2 m ca.) alles zu malen, was für ihn Verehrungswürdiges und Bezauberndes gelegen hat in den Wesen, die er geliebt hatte. Diese letzte Schilderung glaubt er denen zu schulden, von denen er abstammt und denen, die sein arbeitsreiches Leben mit ihm geteilt, es verschönt, veredelt, mit ihrem Liebreiz und ihrer Zärtlichkeit erfüllt haben. Er gibt ihnen diese Verklärung mit so vollen meisterlichen Händen, wie man es nur von seiner Liebe und seinem Genie in seiner vollen Machtfülle erwarten durfte. Sein Können, seine Frömmigkeit, sein ganzes Sorgen steckt darin. Er schafft das Werk, das wir kennen: ein Wunderwerk, unendlich rührend als ein Werk des Sohnes, des Vaters, des Gatten; unvergleichlich für alle Zeiten als Kunstwerk.

Soll ich es beschreiben? Die Anordnung ist so einfach, dass die einfachste Katalogbeschreibung sie kennen lehrt. Soll ich seine besonderen Eigenschaften nennen? Es sind all die Eigenschaften des Malers in ihrer intimsten Gestaltung, in ihrer kostbarsten Form. Sie geben von ihm weder einen neuen noch einen höheren, wohl aber einen noch feineren, noch köstlicheren Begriff. Es ist der Rubens seiner besten Tage, noch natürlicher, noch genauer, noch launiger als sonst, mit seinem Reichtum ohne Farbenfülle, seiner mühelos erscheinenden Kraft, mit einem zärtlicheren Auge als gewöhnlich, mit einer zarten Hand, einer liebevollen Arbeit, voll Intimität und Tiefe. Wollte ich hier die Sprache des Hand-

werks sprechen, so würde ich die empfindliche Natur jener letzten Dinge verletzen, die eine Wiedergabe in der reinen Ideensprache verlangen, soll ihnen ihr Charakter und ihr Wert gewahrt bleiben. Ich bin davor gewiss nicht zurückgewichen, wo es sich darum handelte, den Techniker zu studieren, vor einem technischen Bilde wie der „Wunderbare Fischzug“ in Mecheln; wenn aber Rubens sich in seiner Kunst zu Höhen erhebt, wie in dem Abendmahl des Heiligen Franz, oder wenn seine Malerei durchglüht ist von Geist, Feinfühligkeit, Eifer, Gewissenhaftigkeit und Liebe für die, die er malt, in einem Wort von dem idealen Gehalt, wie im Heiligen Georg, dann sollte man nur noch in einer leichteren und reineren Sprache von diesen Dingen reden.

Hat Rubens je Vollendeteres geschaffen? Ich glaube es nicht. Hat er je auch nur so Vervollkommenes geschaffen? Ich habe es nirgends finden können. Im Leben des grossen Künstlers gibt es solche prädestinierten Werke, nicht die grössten, auch nicht immer die besten, manchmal die bescheidensten, die, dank der zufälligen Vereinigung aller Gaben des Mannes und des Künstlers, diesem selbt wie unbewusst, das reinste Wesen seines Genies ausdrücken. Ein Werk dieser Art ist der Heilige Georg.

Das Bild bezeichnet übrigens, wenn auch nicht das Ende, so doch die letzten schönen Jahre von Rubens' Leben; und verkündet mit einer Art grandioser Koketterie, dass diese grossartige Organisation weder Müdigkeit, noch Abspannung, noch Verfall gekannt hat. Wenigstens 35 Jahre sind vergangen über der Zeit, seit er die „Dreieinigkeit“ des Museums zu Antwerpen gemalt. Welches Bild ist das jüngere? Wann hatte er das lebhaftere Feuer, die lebendigere Liebe für alle Dinge, mehr Geschmeidigkeit in allen Organen seines Genies?

Sein Leben ist nahezu vollendet, man kann es abschliessen und messen. Man sollte denken, er habe an dem Tage sein

Ende vorausgesehen, da er sich selbst mit all den Seinen verherrlichte. Auch er hatte sein Denkmal errichtet und so ziemlich vollendet: er durfte sich das mit demselben Recht sagen, wie viele andere, und ohne jeden Dünkel. Noch 5 oder 6 Jahre blieben ihm zu leben. Die Politik hatte ihn etwas abgeschreckt, die zeitweilige Tätigkeit als Gesandter hatte er aufgegeben; so verbringt er diese Jahre in ungetrübtem Glück und Frieden, mehr als je er selbst. Hat er sein Leben gut gelebt? Hat er sich würdig erwiesen seines Landes, seiner Zeit, seiner selbst? Einzige Gaben hat er gehabt: wie hat er sie genützt? Das Schicksal hat ihn verwöhnt. Hat er sich dessen unwürdig erwiesen? Lässt sich in diesem ganzen, grossen, klaren, glänzenden Leben, voller Abenteuer und doch voller Reinheit, das inmitten der erstaunlichsten Wechselfälle stets ein mustergültiges blieb, in diesem prunkliebenden und doch so einfachen Leben voller Unruhe aber frei von aller Kleinlichkeit, lässt sich da irgend ein Makel entdecken, der uns schmerzen könnte. Er war glücklich, aber er ist nie undankbar gewesen. Er hatte seine Prüfungen zu bestehen, aber er ist nie bitter geworden. Er hat viel und heiss geliebt, aber er hat nie die Treue gebrochen.

Er ist in Siegen, in der Verbannung geboren, als Sohn einer wunderbar rechtschaffenen und hochherzigen Mutter. Sein Vater war hochgebildet, ein gelehrter Doktor, aber leichtsinnig, wenig gewissenhaft und von haltlosem Charakter. Mit 14 Jahren ist er Page einer Prinzess, mit 17 Jahren beginnt er zu malen; mit 20 Jahren ist er schon reif und ein Meister. Mit 29 Jahren kehrt er von einer Studienreise zurück, wie von einem Sieg, den er in der Fremde errungen, und zieht wie im Triumph in seine Heimat ein. Man fragt nach seinen Studien, und er hat sozugen nur Werke zu zeigen. Er hatte im Namen Flanderns von Italien Besitz ergriffen, hatte von Stadt zu Stadt die Zeichen seines Siegeszuges aufgepflanzt,

und hatte unterwegs seinen Ruhm, den seines Landes und was noch mehr war, eine in Italien unbekannte Kunst begründet. Als Trophäen brachte er Marmorbilder mit, Stiche, Malereien, Werke von ersten Meistern und über alles eine nationale Kunst, eine neue Kunst von gewaltigem Abmass, unter allen bekannten Künsten von der unerschöpflichsten Ergiebigkeit.

Und wie sein Name grösser wird und strahlt, wie sein Talent bekannt wird, da scheint seine Persönlichkeit zu wachsen, sein Gehirn weitet sich, seine Fähigkeiten vervielfältigen sich mit allem, was man von ihm und was er von ihnen verlangt. Ist er ein feiner Politiker gewesen? Seine Politik scheint mir darin bestanden zu haben, dass er klar, treu und ehrlich die Wünsche und den Willen seines Herren versteht und übermittelt, dass er durch sein grosses Auftreten gefällt, dass er alle die, mit denen er in Berührung kommt, durch seinen Geist, seine Kultur, seine Konversation, seinen Charakter entzückt, und dass er zu alledem die grösste Zahl von Eroberungen macht vermöge der unermüdlichen Geistesgegenwart seines Malergenies. Er kommt an, oft mit grossem Pomp, überreicht seine Beglaubigungsschreiben, unterhält sich und malt. Er porträtiert Prinzen, Könige, er malt mythologische Bilder für die Paläste, religiöse für die Kirchen. Man weiss nicht recht, wer das grössere Ansehen geniesst, der Maler Peter Paul Rubens, oder der Gesandte und akkreditierte Bevollmächtigte; aber man darf mit Gewissheit annehmen, dass der Künstler dem Diplomaten in wunderbarer Weise zu Hilfe kommt. In allen diesen Dingen erwirbt er die Zufriedenheit derer, denen er mit seinem Wort und seinem Talent dient. Die wenigen Schwierigkeiten, die Aufenthalte und Beschwerlichkeiten, die in seinen so merkwürdig mit Geschäften, Vorstellungen, Festen und Malen erfüllten Reisen hier und da etwa auftreten, sind ihm nie von seiten der Fürsten erwachsen. Die wahren Politiker waren spitzfindiger und weniger leicht zu

nehmen: Beweis: sein Streit mit Philipp von Arenberg bei Gelegenheit seiner letzten Mission nach Holland. War es die einzige Wunde, die er in diesen doch so empfindlichen Geschäften davongetragen? Sicher ist es die einzige Wolke, die man von ferne gewahrt und die auf diese strahlende Existenz einen kleinen Schatten wirft. In allen anderen Dingen war er glücklich. Sein Leben ist von einem Ende zum andern von denen, die die Liebe zum Leben wecken. In allen Lagen ist er ein Mensch, der den Menschen achtet.

Seine äussere Erscheinung ist schön, er ist tadellos erzogen und gebildet. Von seiner ersten, schnell sich entwickelnden Erziehung her, hat er den Geschmack an den Sprachen und die Leichtigkeit, sie zu sprechen, behalten: er schreibt und spricht Lateinisch; er liebt, was gesund ist und stark; man unterhält ihn beim Malen mit Vorlesen von Plutarch oder Seneca, und er ist bei der Lektüre mit der gleichen Aufmerksamkeit dabei, wie bei der Malerei. Er lebt im grössten Luxus, bewohnt ein fürstliches Haus; er hat wertvolle Pferde, die er abends reitet, eine ganz einzige Sammlung von Kunstgegenständen, an der er in seinen Mussestunden seine Freude hat. Er ist gordnet, methodisch und berechnet in der Gestaltung seines Privatlebens, in der Einteilung seiner Arbeit, in gewissem Sinne in der kräftigenden und gesunden Pflege seines Genies. Er ist einfach, von mustergültiger Treue im Verkehr mit seinen Freunden, allen Talenten gegenüber wohlwollend, unerschöpflich in wohlwollender Aufmunterung der Anfänger. Kein Erfolg in seiner Umgebung, dem er nicht mit seiner Börse oder mit seinem Lobe zum Lichte verholfen hat. Seine Langmut mit Bezug auf Brouwer ist eine berühmte Episode seines an Wohltaten reichen Lebens und eines der bezeichnendsten Beispiele, die er von seiner liebevoll kameradschaftlichen Gesinnung gegeben. Er verehrt alles, was schön ist; das Gute und das Schöne sind ihm eins.

Er hat die Erlebnisse seines grossen offiziellen Lebens an sich vorüberziehen lassen, ohne davon geblendet zu sein, ohne an seinem Charakter Einbusse zu erleiden, auch ohne seine häuslichen Gewohnheiten erheblich zu ändern. Weder Glück noch Ehren haben ihn verdorben; die Frauen konnten ihm nicht mehr anhaben, als die Fürsten. Mit keinerlei Liebschaft ist er ins Gerede gebracht worden. Er ist im Gegenteil streng häuslich, und lebt in glücklicher Eintracht mit seiner ersten Frau von 1609—1626, von 1630 an mit der zweiten, umgeben von zahlreichen schönen Kindern, von ergebenen Freunden. So werden seine Zerstreuungen, seine Neigungen und seine Pflichten zu Dingen, die ihm die Seele im Gleichgewicht erhalten und die ihm helfen, mit der natürlichen Leichtigkeit des Giganten die tägliche Last einer übermenschlichen Arbeit zu tragen. In all seinen komplizierten, liebenswürdigen oder erdrückenden Beschäftigungen herrscht Einfachheit. In diesem ruhigen Milieu ist alles Gewohnheit und Offenheit. Sein Leben spielt sich im hellsten Licht ab: es ist Tag, wie auf seinen Bildern. Nicht der Schatten eines Geheimnisses, auch kein Kummer, wenn nicht der aufrichtige Schmerz eines ersten Witwertums; nichts Verdächtiges, nichts das man ergänzen oder darüber man auch nur Vermutungen anstellen möchte, bis auf eines: das Geheimnis selbst seiner unverständlichen Fruchtbarkeit.

Man hat von ihm gesagt, er habe, indem er seine Welten schuf, sich Befreiung geschaffen. In dieser scharfsinnigen Definition möchte ich nur ein Wort aufgreifen: die „Befreiung“ sezt eine Spannung voraus, das Leiden an einer Überfülle, die in diesem gesunden, nie verlegenen Geist nicht zu finden ist. Er schafft, wie ein Baum seine Früchte trägt, ohne Mühe und Anstrengung. Wann dachte er? Diu noctuque incubando — das war sein lateinischer Wahlspruch, d. h. er dachte nach, ehe er malte; man sieht das aus seinen

Skizzen, Plänen und Entwürfen. In Wahrheit folgte die Improvisation der Hand auf die des Geistes: dieselbe Sicherheit und dieselbe Leichtigkeit der Gestaltung im einen wie im andern Fall. In seinem Seelenleben gibt es keine Stürme, keine Mattigkeit, keine Phantasterei. Wenn je irgendwo die Melancholie der Arbeit ihre Spuren hinterlassen hat, so war es sicherlich weder auf den Zügen von Rubens, noch auch in seinen Bildern. Vermöge seiner Geburt im 16. Jahrhundert gehörte er zu dem starken Geschlechte von Denkern und Männern der Tat, bei denen Tat und Denken nur eines ausmachten. Er war Maler, wie er ein Mann des Degens gewesen wäre; er machte Bilder, wie er Krieg geführt hätte, mit ebenso viel Kaltblütigkeit wie Eifer, indem er gut kombinierte, sich schnell entschied und sich im übrigen auf die Sicherheit seines Auges verliess. Er nimmt die Dinge, wie sie sind, seine schönen Gaben wie er sie empfangen hat; er übt sie, wie je ein Mann die seinen geübt, gestaltet sie bis zu ihren äussersten Grenzen aus, verlangt darüber hinaus nichts von ihnen, und verfolgt so mit ruhigem Gewissen und mit Gottes Hilfe seinen Weg.

Er hat ungefähr 1500 Werke geschaffen, die gewaltigste Produktion, die je ein Mann geleistet. Man müsste schon die Lebenswerke einer ganzen Reihe der gewaltigsten Schöpfer vereinen, um annähernd eine solche Zahl zu erreichen. Aber auch unabhängig von der Zahl erscheint die Bedeutung, der Umfang, die Schwierigkeit seiner Werke, schwindelerregend, und man steht vor einem Schauspiel, das den höchsten und man darf sagen, den heiligsten Begriff gibt von den menschlichen Fähigkeiten. Das wenigstens scheint mir die Lehre zu sein, die wir aus der Fülle und Kraft einer solchen Seele ziehen dürfen. Nach dieser Richtung ist er einzig, und auf alle Weise ist er eine der grössten Gestalten der Menschheit. Man muss in unserer Kunst zurückgehen bis zu den Halbgöttern, bis zu

Raphael, Leonardo und Michel Angelo, um seinesgleichen und in gewissem Sinne noch seine Meister zu finden.

Man hat weiter gesagt, es fehle ihm nichts, als die ganz reinen und die ganz edlen Instinkte. Tatsächlich lassen sich in der Welt des Schönen zwei oder drei Männer finden, die noch weiter gegangen, die höher geflogen, und die folglich das göttliche Licht und die ewigen Wahrheiten aus noch grösserer Nähe geschaut haben. Und desgleichen gibt es in der geistigen Welt, in der der Gefühle, der Visionen und Träume, Tiefen, in die allein Rembrandt hinabgestiegen ist, in die Rubens nicht eingedrungen, und die er nicht einmal geahnt hat. Demgegenüber hat er sich der Erde bemächtigt wie kein zweiter. Die Vorgänge des Lebens, sie sind sein Gebiet. Sein Auge ist das staunenswerteste Prisma, das uns je von Licht und Farbe der Dinge grossartige und wahre Ideen gegeben. Die Dramen, die Leidenschaften, die Gebärden des Körpers, der Ausdruck des Gesichtes, der ganze Mann in den vielerlei Zwischenfällen des menschlichen Lebens, alles das nimmt seinen Weg durch sein Gehirn, nimmt dort stärkere, festere Formen an, wächst an Reichtum und erlangt eine Art von heroischem Charakter. Überall legt er Zeugnis ab von der Reinheit seines Wesens, der Wärme seines Temperaments, der Stärke seiner Natur, dem wunderbaren Gleichmut seiner Nerven und der Grossartigkeit seiner alltäglichen Visionen. Er ist ungleich und überschreitet das Mass; er verletzt den Geschmack, wenn er zeichnet, aber nie, wenn er malt. Er vergisst sich, vernachlässigt sich; aber vom ersten bis zum letzten Tage seines Lebens folgt auf einen Fehler ein Meisterwerk, macht er einen Mangel in der Sorgfalt, im Ernst oder im Geschmack sofort gut durch einen Beweis äusserster Selbstachtung, durch einen beinahe rührenden Fleiss und durch eine Probe geläutertsten Geschmacks.

Sein Zauber ist der eines Mannes, der gross und stark

sieht, und das Lächeln eines solchen Mannes ist entzückend. Wenn er die Hand auf einen seltenen Gegenstand legt, wenn er an ein tiefes und klares Gefühl rührt, wenn sein Herz von einer hohen aufrichtigen Bewegung ergriffen ist, so malt er die Kommunion des heiligen Franz und reicht damit im Reich der geistigen Schöpfungen an alles hinauf, was schön ist und wahr. Dann ist er so gross wie irgend einer der Grossen.

Er hat alle Züge des geborenen Genies und vor allem den unfehlbarsten von allen, die Ursprünglichkeit, die unerschütterliche Natur, in gewissem Sinne das Unbewusste seines Schaffens. Alle Kritik ist ihm fremd, daher es kommt, dass er nie aufgehalten wird durch eine zu überwindende oder schlecht überwundene Schwierigkeit, nie entmutigt durch ein mangelhaftes Werk, nie eitel auf eine vollkommen gelungene Schöpfung. Er schaut nicht rückwärts und ist auch nicht erschreckt über das, was ihm zu tun bleibt. Er nimmt erdrückende Aufgaben an, und erledigt sie. Er unterbricht seine Arbeit, verlässt sie, zerstreut sich, wendet sich wieder davon ab. Er kommt darauf zurück, nach einer weiten und langen Gesandtschaft, als ob er das Werk vor nicht länger als einer Stunde verlassen habe. Ein Tag genügt ihm, um die Kirmes zu malen, 13 Tage für die „Anbetung“ in Antwerpen, 7 oder 8 Tage vielleicht für die „Kommunion“, wenn man sich an den Preis hält, der ihm bezahlt ward.

Liebte er das Geld so, wie man es behauptet hat? Hatte er, wie man gesagt hat, so unrecht, wenn er sich von seinen Schülern helfen liess, und behandelte er eine Kunst, die er zu solchen Ehren gebracht hat, deswegen mit zu wenig Achtung, weil er seine Bilder mit 100 Gulden pro Tag bewertete? In Wahrheit war damals das Handwerk des Malers wirklich ein Handwerk und dieses Handwerk wurde dadurch, dass man es wie ein hohes Berufsgeschäft behandelte, weder weniger edel noch weniger gut in der Ausführung. Die Wahrheit ist,

dass es damals Lehrlinge gab, Meister, Korporationen, eine Schule, die tatsächlich ein Atelier war, dass die Schüler die Mitarbeiter waren der Meister, und dass weder Meister noch Schüler zu klagen hatten über diesen heilsamen und nützlichen Austausch von Lehren und Diensten.

Mehr als irgend ein anderer hatte Rubens das Recht, sich an die alten Gebräuche zu halten. Mit Rembrandt ist er das letzte grosse Haupt einer Schule; und besser als Rembrandt, dessen Genie unübertragbar ist, hat er zahlreiche neue und feste ästhetische Gesetze festgelegt. Er hinterlässt eine doppelte Erbschaft von guten Lehren und hervorragenden Beispielen. Sein Atelier erinnert mit dem gleichen Glanz, wie irgend ein anderes, an die schönsten italienischen Meisterwerkstätten. Er bildet Schüler, die den Neid der anderen Schulen erwecken, und die den Ruhm seiner eigenen ausmachen. Immer ist er umgeben von dieser Gefolgschaft originaler Geister, und grosser Talente, über die er eine Art väterlicher Autorität voller Milde, Sorglichkeit und Würde ausübt.

Er hat kein erdrückendes Alter erlebt; weder schwere Krankheit, noch Altersschwäche. Das letzte Bild, das er mit seinem Namen zeichnete, und das abzuliefern er keine Zeit mehr fand, seine „Kreuzigung des heiligen Petrus“, ist eines der besten. Er spricht davon in einem Brief von 1638 wie von einem Lieblingswerk, das ihn entzückt und das er in Musse behandeln möchte. Kaum künden ihm einige kleine Gebrechen an, dass unsere Kräfte ihre Grenzen haben, und schon stirbt er plötzlich mit 63 Jahren und hinterlässt seinem Sohne, mit der reichsten Hinterlassenschaft das grösste Ruhmesvermächtnis, das je ein Mann der Geistesarbeit, wenigstens in Flandern, durch seine Geistesarbeit sich erworben.

So steht dieses vorbildliche Leben vor uns; ein Leben, das ich geschrieben sehen möchte von jemand von grossem

Wissen und von grossem Herzen, zur Ehre unserer Kunst und zur dauernden Erhebung für die, die sie ausüben. Hier müsste es geschrieben werden, wenn möglich angesichts dieses Grabes, und vor dem heiligen Georg. Wie man es vor Augen hätte, was an uns vergänglich ist und was bleibt, was endet und was kein Ende hat, so würde man mit rechtem Mass, mit Sicherheit und mit Achtung wägen, was in dem Leben eines grossen Mannes und in seinen Werken Vergängliches ist und was wirklich Unsterbliches darinnen zurückbleibt.

Wer weiss übrigens, ob, zu neuem Leben erweckt in der Kapelle, in der Rubens schläft, das Wunder des Genies, an sich genommen, nicht etwas klarer werden würde und ob das Übernatürliche, wie wir es nennen, sich nicht besser enthüllen möchte?

IX.

Van Dyck.

So etwa würde ich in rascher Skizze mit eilender Feder ein Porträt von van Dyck entwerfen.

Ein junger Fürst von königlichem Geblüt, dem die Natur alles verliehen hat, Schönheit, Eleganz, grossartige Gaben, ein frühreifes Genie, einzigartige Erziehung, und vor allen Dingen eine glückliche Lebenslage; überall ausgezeichnet, überall gern gesehen, überall gefeiert, und zwar im Ausland noch mehr als in seiner Heimat; im vertrauten Verkehr mit den Grössten des Adels, der Liebling und der Freund von Königen; so hat er wie von selbst die begehrtesten Dinge dieser Erde erlangt, das Talent, den Ruhm, die Ehre, Luxus,

Passionen, Abenteuer; immer jugendlich, selbst in seinen reifen Jahren, niemals gesetzt, selbst nicht in seinen letzten Tagen; leichtsinnig, ein Spieler, geldgierig, verschwenderisch; er spielt den Teufel und, wie man zu seiner Zeit sagte, er ergibt sich dem Teufel, um sich Geld zu verschaffen, das er dann mit vollen Händen ausgibt für Pferde, Luxus und ruinöse, galante Abenteuer. Seine Kunst liebt er über alles und opfert sie doch den niedrigsten Leidenschaften, der Liebe ohne Treue, der Neigung ohne wahres Glück; liebenswürdig, von kräftiger Konstitution und feiner Statur; von wenig männlicher, eher zarter Gesichtsfarbe; ein Don Juan eher als ein Held, mit einem Stich ins Melancholische, als dringe ein Grund von Traurigkeit durch die Heiterkeit seines Lebens hindurch; die Zärtlichkeit eines Herzens, das immer bereit ist, sich zu verlieren und dabei etwas Verbrauchtes, wie es den Herzen eigen ist, die sich zu oft verloren. Eine Natur, die eher in Flammen aufgeht, als dass sie brennt. Im Grunde mehr Sinnlichkeit als rechtes Feuer, weniger Temperament, als ein Sichgehenlassen. Weniger fähig, die Dinge zu ergreifen, als sich von ihnen ergreifen zu lassen und sich ihnen hinzugeben; ein Mann des persönlichen Zaubers, selbst jedem Zauber zugänglich, und verzehrt von allem, was es Verzehrendes, Aufreibendes gibt in der Welt: von der Kunst und von der Frau. Mit allem hat er Missbrauch getrieben, mit seiner Gesundheit, seiner Würde, seinem Talent. Von seinen Bedürfnissen wird er erdrückt, durch Vergnügungen verbraucht, in seinen Mitteln erschöpft. Ein Unersättlicher, der, wie die Geschichte berichtet, zum Schluss mit italienischen Gaunern sich gemein gemacht und der in der Retorte heimlich nach Gold suchte. Ein Mann, der das Leben durchkostet und sich dann, gewissermassen auf Befehl, mit einer reizenden Person aus guter Familie verheiratet, da er ihr weder mehr viel Kraft, noch viel Geld, noch ein gesichertes Leben zu geben hatte. Die

Trümmer eines Mannes, der bis zu seiner letzten Stunde das Glück hat, das ausserordentlichste von allen, seine Grösse zu bewahren, wenn er malt; ein Taugenichts, erst vergöttert, dann verschrieen und verleumdet, im Grunde besser als sein Ruf, dessen Grazie, darin sein Genie Gestalt gewonnen hat, man alles verzeiht — in einem Wort: ein Kronprinz, der starb, da der Thron frei ward und der nicht zur Herrschaft gelangt ist.

Mit seinem bedeutenden Lebenswerk, seinen unsterblichen Porträts, seiner den feinsten Gefühlsregungen zugänglichen Seele, seinem eigenen Stil, mit seiner ganz persönlichen Vornehmheit, seinem Geschmack, seinem Masshalten und seinem Charme in allem, daran er rührte, darf man doch fragen, was van Dyck ohne Rubens wäre.

Wie hätte er die Natur gesehen? Wie hätte er gemalt? Welche Farbe hätte er sich geschaffen? Wie hätte er modelliert? Welche poetische Anschauung wäre die seine geworden? Wäre er italienischer geworden, hätte er sich mehr an Corregio und Veronese gehalten? Wenn die von Rubens eingeleitete Revolution einige Jahre später, oder gar nicht gekommen wäre, was wäre da aus allen den liebenswürdigen Schülern geworden, für die der Meister alle Bahnen bereitet hatte, die nur zu sehen hatten, wie er lebte, um ähnlich zu leben, wie er malte, um so zu malen, wie nie vor ihm gemalt worden war; die nur seine Werke, so wie er sie gestaltete und die Gesellschaft ihrer Zeit, wie sie geworden war, gleichzeitig zu betrachten brauchten, um zwei neue Welten zu finden, wie sie sich in ihren Beziehungen zu untereinander unzertrennlich und endgültig herausgebildet hatten, eine moderne Gesellschaft und eine moderne Kunst? Welcher von ihnen hätte selbst solche Welt schaffen können?

Ein Reich gab es zu gründen; waren sie dem gewachsen? Jordaens, Crayer, Gérard, Zeghers, Rombouts, van Thulden,

Cornelis Schutt, Boyermanns, Jan van Oost von Brügge, Teniers, van Uden, Snyders, Jan Fyt, alle die Rubens beeinflusst, — denen er Führer ist, — die er bildet und benutzt — seine Mitarbeiter, seine Schüler oder seine Freunde, sie alle konnten sich allerhöchstens in die grossen und kleinen Provinzen seines Königreichs teilen, und van Dyck, der begabteste von allen, sollte über die bedeutendste und schönste von allen herrschen. Man muss sich einmal alles das hinwegdenken, was sie unmittelbar oder mittelbar ihrem Zentralgestirn Rubens verdanken, um zu fühlen, was von diesen leuchtenden Trabanten übrig bleibt.

Man nehme van Dyck den vorbildlichen Typus weg, aus dem der seine entstanden, den Stil, aus dem er den seinen entwickelt, das Formengefühl, die Wahl des Vorwurfs, den geistigen Gehalt, die Manier und die Technik, die ihm als Beispiel gedient; und man sieht, was alles ihm fehlt. In Antwerpen, in Brüssel, wie allenthalben in Belgien, sehen wir van Dyck in den Fussstapfen von Rubens. Sein „Trunkener Silen" — und so auch sein „Martyrium Petri" — ist ein zweiter, zarter und beinahe poetisch gewordener Jordaens, oder mit anderen Worten, ein Rubens in seiner vollen Vornehmheit, aber verfeinert durch eine noch sorgfältigere Hand. Seine Heiligenbilder, Passionen, Kreuzigungen, Grablegungen, seine schönen Leichname Christi, seine schönen Frauen in Trauer und Tränen würden nicht existieren, oder würden anders sein, wenn Rubens nicht ein für allemal in seinen 2 Triptychen von Antwerpen die flämische Formel für die Evangeliendarstellung gegeben, und den lokalen Typus Christi, der Maria, der Magdalena und der Apostel festgelegt hätte.

Es ist immer mehr Sentimentalität und manchmal mehr Gefühl in dem feinen van Dyck, als in dem grossen Rubens; und auch dessen noch ist man nicht völlig sicher. Die Unterschiede sind sehr fein und die Art sie zu erfassen, ist Sache

des Temperaments. Alle Söhne haben, wie van Dyck, einen Zug von der Mutter, einen weichlichen Zug, der zu den Zügen des Vaters hinzukommt. So kommt es, dass, was vom Vater ererbt, zuweilen reicher, zuweilen weicher sich gestaltet, dass es bald gewandelt und bald abgeschwächt erscheint, und so macht sich auch hier zwischen diesen beiden so ungleichen Seelen etwas wie ein weiblicher Einfluss geltend; man möchte sagen, dass ein Unterschied des Geschlechts sie trennt. Van Dyck zieht die Gestalten, die Rubens zu stark verbreitert hatte, in die Länge; er gibt weniger Muskel, weniger Relief, weniger Knochen und Blut. Er ist nicht so ungestüm, niemals brutal, seine Sprache ist nicht so derb; er lacht wenig, ist oft gerührt, aber den tiefen Schmerz der grossen Leidenschaft kennt er nicht. Niemals wird er zu laut. Die Herbheit seines Meisters sucht er zu mildern; er ist ungezwungen, weil das Talent bei ihm von erstaunlicher Natürlichkeit und Leichte ist, er ist frei, leicht, beweglich, aber niemals wirklich hingerissen.

Betrachtet man in Rubens Bildern Stück für Stück einzeln, so gibt es deren, die van Dyck besser zeichnet, als jener, besonders wenn es ein pretiöses Stück ist: eine müssige Hand, eine Frauenhand, ein schlanker, ringgeschmückter Finger. Er ist vornehmer, von feineren Sitten; man möchte ihn einer besseren Gesellschaft zuweisen. Er ist raffinierter als sein Meister, weil sein Meister sich tatsächlich völlig allein gebildet hat, und weil die ragende Höhe dieses Mannes ihn von vielen Verpflichtungen befreit und für vieles entschuldigt.

Er ist 24 Jahre jünger als Rubens; nichts aus dem 16. Jahrhundert haftet ihm mehr an. Er gehört der ersten Generation des 17. Jahrhunderts an, und das fühlt man. Man fühlt es physisch und geistig, im Mann und im Maler, in seinem hübschen Gesicht und in seinem Geschmack für die schönen Gesichter; man fühlt es allenthalben in seinen Por-

träts. Auf diesem Gebiet ist er in wunderbarer Weise ein Kind der Welt, ein Kind seiner Welt und seiner Zeit. Er hatte nie einen Typus geschaffen, der ihn mit zwingender Gewalt von der Wahrheit hätte abziehen können; er ist exakt, er sieht richtig, er sieht ähnlich. Vielleicht überträgt er auf all die Menschen, die ihm gesessen haben, etwas von der Anmut seiner eigenen Person, einen Ausdruck selbstverständlicher Vornehmheit, eine elegante Nachlässigkeit der Haltung und des Anzugs, vielleicht auch die Schönheit seiner eigenen gleichmässig schönen, reinen, weissen Hände. Jedenfalls hat er mehr, als sein Meister, den Sinn für guten Anzug, für die Mode, für den Geschmack an seidenen Stoffen, an Atlas, an Bändchen und Bändern, Federn und Phantasiedegen. Es sind keine Ritter mehr, es sind Kavaliere. Die Männer des Waffenhandwerks haben ihre Rüstungen, ihre Helme abgelegt. Es sind Hof- und Salonmänner im offenen Wams, im gefalteten Hemde, in Seidenstrümpfen, in Kniehosen, in Seidenschuhen mit Hacken, alles Moden und Gewohnheiten, die die seinen waren, und die er, besser als irgend einer, in ihrem vollendeten weltlichen Ideal wiederzugeben berufen war. Auf seine Weise, in seiner Art, steht er durch die einzige Übereinstimmung seiner Natur mit dem Geist, den Bedürfnissen und den eleganten Gewohnheiten seiner Zeit in der Malerei hinter keinem seiner Zeitgenossen zurück. Sein Karl I. erlaubt durch das tiefe Erfassen des Modells und des Gegenstandes, durch seine Vornehmheit, durch die vollendete Schönheit aller Dinge in diesem auserlesenen Werk, der Zeichnung des Gesichts, der Kolorits, der unerhört raffinierten und richtigen Valeurs, der ganzen Qualität der Arbeit — dieser Karl I., um nur ein in Frankreich gut gekanntes Beispiel herauszugreifen, erlaubt einen Vergleich mit allem Höchsten, das die Malerei geschaffen.

Sein Gruppenporträt der Turiner Galerie ist vom selben

Rang und von gleicher Bedeutung. Nach dieser Richtung hat er mehr geleistet, als irgend ein anderer nach Rubens. Er hat Rubens vervollständigt und hat seinem Werk Porträts hinzugefügt, die, besser, als die des Meisters, dieses Meisters durchaus würdig waren. Er hat in seiner Heimat eine selbständige Kunst geschaffen und er hat folglich seinen berechtigten Anteil an der Schöpfung einer neuen Kunst.

Übrigens hat er noch mehr geleistet, er hat eine ganze fremde, die englische, Schule befruchtet. Reynolds, Lawrence, Gainsborough, und ich könnte noch beinahe alle Maler anführen, die der englischen Tradition treu blieben, und die stärksten Landschafter, sie alle stammen direkt von van Dyck ab und indirekt von Rubens durch van Dyck. Das ist immerhin ein bedeutendes Verdienst. Auch weist die Nachwelt, deren Instinkt immer sehr gerecht ist, van Dyck einen besonderen Platz an, mitteninne zwischen den Männern ersten und denen zweiten Ranges. Noch nie ist mit Sicherheit die Rangstufe festgelegt worden, die ihm zugemessen werden muss im Zuge der grossen Männer; und seit seinem Tode, wie schon zu seinen Lebzeiten, scheint er das Vorrecht gehabt zu haben, neben den höchsten Thronen zu stehen und dort eine gute Figur zu machen.

Und trotzdem, ich komme wieder zurück auf das, was ich sagte: mit seinem persönlichen Zauber und Talent wäre der ganze van Dyck unerklärlich, hätte man nicht die Sonne vor Augen, von deren Strahlen ihm so viele schöne Reflexe kommen. Man würde suchen, wer sie ihm gelehrt, diese neue Manier und diese freie Sprache, die nichts mehr gemein hat mit der alten. Helligkeiten, die von einem fremden Lichtzentrum stammen, die nicht seinem Genie entstrahlen, würden mutmassen lassen, dass irgendwo in seiner Nähe ein grosses, inzwischen verschwundenes Gestirn gewesen. Van Dyck wäre dann nicht mehr der Sohn von

Rubens, man würde seinem Namen hinzufügen: sein Meister war unbekannt; und das Geheimnis seiner Geburt würde zum würdigen Objekt für die Forschung der Geschichtsschreiber.

Eugène Fromentin

DIE ALTEN MEISTER

ZWEITER TEIL: HOLLAND

Bibliothek ausgewählter Kunstschriftsteller
Vierter Band

EUGÈNE FROMENTIN

DIE ALTEN MEISTER

BELGIEN-HOLLAND

Ins Deutsche übertragen von

DR. FREIHERR EBERHARD VON BODENHAUSEN

Zweite Auflage

VERLAG VON BRUNO CASSIRER
BERLIN 1907

HOLLAND

I.

Der Haag.

Unter den Städten Hollands ist der Haag eine der wenigst holländischen, unter den Städten Europas eine der originellsten. Die Stadt hat eine ausgesprochene Lokalfarbe, die ihr einen besonderen Reiz gibt, und ist dabei doch kosmopolitisch genug, um besser als irgend eine andere geeignet zu erscheinen, als Mittelpunkt des allgemeinen Interesses und der Reiselust zu dienen. So vereinigt sich ihr individueller Charakter mit der Mannigfaltigkeit der geltenden Sitten zu einem Ganzen, das uns unter dem Zeichen besonderer Vielseitigkeit entgegentritt. Mit ihrem Reichtum, ihrer Reinlichkeit, ihrem malerischen Gepräge und ihrem besonderen Zauber, der wie einen Beigeschmack hat von leisem Hochmut, scheint sie uns in der Form der vollendetsten Gastfreundschaft willkommen zu heissen. Wir begegnen da einer Aristokratie des Landes, die viel umherkommt, einer Aristokratie von Ausländern, die sich dort gefällt; imponierenden Vermögen, die aufgesammelt wurden in den asiatischen Kolonieen, und die nun hier verzehrt werden, und schliesslich wohl auch gelegentlich einer ausserordentlichen Gesandtschaft, und dies sogar öfter, als für den Frieden der Welt notwendig wäre.

Es ist ein Ort, den ich allen denen zum Aufenthalt empfehlen möchte, denen die Hässlichkeit, die Plattheit, der Lärm, die Kleinlichkeit oder der eitle Luxus der Grossstadt den Geschmack für die Grossstadt, nicht aber für die Stadt an sich, verleidet haben. Und was mich persönlich anlangt: wenn ich einen Ort mir wählen sollte zur ruhigen Arbeit, einen friedlichen Winkel, wo ich mich wohl fühlen, wo ich eine milde Luft atmen, schöne Dinge sehen, schönere Dinge noch träumen möchte, besonders aber, wenn Sorge und innere Unruhe und Uneinigkeit mit mir selbst mich überkommen sollten, und ich Ruhe brauchte, damit fertig zu werden, und Schönheit, sie zum Schweigen zu bringen, so würde ich es machen, wie Europa es getan hat nach seinen heftigsten Stürmen: ich würde hier meinen Kongress abhalten.

Der Haag ist eine Hauptstadt; man sieht das auf den ersten Blick; und mehr als das: der Haag ist eine königliche Stadt und man möchte meinen, sie sei von jeher eine solche gewesen. Nichts fehlt ihr, als ein ihres Ranges würdiger Palast, um auch wirklich alle ihre charakteristischen Züge mit der Rolle in Einklang zu bringen, die sie schliesslich gespielt hat. Man fühlt es, dass sie Fürsten zu Statthaltern hatte, dass diese Fürsten auf ihre Weise eine Art von Medicis waren, dass ihre Neigung sie zum Herrschen bestimmte, dass sie irgendwo herrschen mussten und dass es nicht von ihnen abhing, dass es nicht hier war. Und der Haag ist eine fürstliche Stadt; das ist für sie ein Recht, denn sie ist sehr reich; und eine Pflicht, denn wo alles in gutem Einklang steht, da sind Schönheit der Sitten und Wohlstand eins. Sie könnte langweilig sein und ist doch nur regelmässig, korrekt und friedlich. Sie dürfte hochmütig sein und ist doch nur eine Stadt der Pracht und des grossen Zuges. Dass sie reinlich ist, braucht kaum hervorgehoben zu werden; dafür zeugen ihre gutgehaltenen Strassen, das Ziegelpflaster, die gestrichenen

Häuser, die blanken Spiegelscheiben, die lackierten Türen und die polierten Messinggriffe; und weiter dann ihre Kanäle, deren vollendete Schönheit, darin sich das Grün ihrer Ufer spiegelt, niemals getrübt wird von der Fahrt schlammaufwirbelnder Fahrzeuge, auf denen etwa die Schiffer in freier Luft ihre Mahlzeiten bereiten.

Die wälderreiche Umgebung ist prachtvoll; die Frucht einer fürstlichen Laune. Ursprünglich war der Haag ein Jagdgehege der Grafen von Holland. So erklärt sich wohl die Jahrhunderte alte Passion der Stadt für ihre Bäume, als ein Erbteil von dem Walde, darin ihre Wiege gestanden. Hier bietet sich die Gelegenheit zu herrlichsten Spaziergängen; hier finden die mancherlei Feste statt; Konzerte, Rennen und militärische Schauspiele. Und wenn dieser herrliche Hochwald auch keinerlei unmittelbar praktischen Nutzen gewährt, so haben die Bewohner des Haag doch immer diesen grünen, düsteren und geschlossenen Vorhang von Eichen, Buchen, Eschen und Ahorn unter den Augen, den die anhaltende Feuchtigkeit des Meeres jeden Morgen mit einem neuen, intensiveren und frischeren Grün zu überziehen scheint.

Der grosse Luxus dieser Stadt — überdies der einzige, den sie neben der Schönheit ihrer Wasser und der Pracht ihrer Parks offensichtlich zur Schau trägt — der Luxus, mit dem sie Winter und Sommer ihre Salons, ihre Bambusverandas, ihre Perrons und Balkons umgibt, dieser Luxus besteht in einem unerhörten Überfluss an seltenen Pflanzen und Blumen. Diese Blumen kommen von überall her und wandern in die ganze Welt hinaus. Hier erst akklimatisiert sich Indien, bevor es weiter wandert, um in Europa zu blühen. Als ein Erbteil der Nassauer haben die Bewohner des Haag den Geschmack für das offene Land behalten, die Vorliebe für Spazierfahrten im Walde, für den Anblick von Wildparks, von weidenden Schafen und von stolzem, stattlichem Vieh auf

weiter grünender Wiese. Der architektonische Stil der Stadt knüpft an das Frankreich des 17. Jahrhunderts an. Aus Asien stammt ein Teil ihrer Liebhabereien, ihr exotischer Schmuck und Duft. Die eigene Behaglichkeit, die das tägliche und häusliche Leben hier auszeichnet, ist von hier erst nach England hinübergewandert und ist von da zurückgekehrt, so dass man heute nicht mehr sagen kann, ob der ursprüngliche Typus in London oder im Haag ist. Kurz, es ist eine Stadt, die man sehen muss, weil sie eine reiche Schale hat, deren Kern aber noch mehr wert ist, als die Schale, da er unter der eleganten Äusserlichkeit zu alledem noch den einen reichen Schatz an verborgener Kunst birgt.

Heute bin ich hinausgefahren nach Scheveningen. Eine geschlossene enge und lange Allee führt in prächtiger gerader Linie hinaus, mitten durch den Wald hindurch. Immer ist es dort kühl und schattig, wie heiss auch aus der tiefen Bläue des Himmels die Sonne scheinen mag, die mich verlässt bei der Einfahrt, die mich wieder begrüsst beim Austritt. Das Ende der Allee mündet bereits auf die Landseite der Dünen: eine weite wellige Wüste, deren sandige Flächen hier und da mit magerem Gras bestanden; wie an allen unseren grossen Küsten. Ich fahre durch das Dorf hindurch, an den Kasinos, den Badepalästen, den mit den Farben und Wappen Hollands geschmückten fürstlichen Villen vorbei, ich klettere schwerfällig die Düne hinauf, steige auf der anderen Seite wieder hinab und bin nun endlich am Strande. Vor mir, grau, in unendliche Ferne sich verlierend, mit Tausenden kleiner Spritzwellen bedeckt, dehnt sich weithin die Nordsee. Wie ist das Bild doch bekannt! Man denkt an Ruysdael, an van Goyen und an van de Velde. Der Punkt, von dem aus sie gesehen und gemalt haben, scheint schnell gefunden. Als seien ihre Spuren seit zweihundert Jahren dort eingegraben geblieben, so sicher möchte man den Platz be-

stimmen, da sie gesessen haben: das Meer zur Linken, die Düne zur Rechten, wie sie sich immer weiter staffelförmig vertieft, wie sie langsam verschwindet und schliesslich mit dem blassen Horizont in der weichen Luft in eines aufgeht. Das Gras erscheint farblos, die Düne fahl, der Strand monoton, das Meer milchig trübe, der Himmel seidig, wolkig, luftig, klar in der Zeichnung, klar modelliert und gut gemalt, so wie man ihn früher gemalt hat.

Selbst bei Flut erscheint der Strand endlos. Auf der weiten Fläche bilden, so wie früher, auch heute noch die Spaziergänger weiche oder lebendige prickelnde Flecken. Jedes Schwarz nimmt eine volle Note an, jedes Weiss erscheint saftig, einfach und stark. Ein übermässiges Licht; und doch wirkt das Bild gedämpft. Keine Mannigfaltigkeit der Farben, die Gesamtstimmung von ernster Wirkung. Das Rot ist die einzige lebhafte Farbe, die in dieser erstaunlich ruhigen Tonleiter, deren Noten so reich sind und deren Gesamttönung so ernst bleibt, ihre Lebhaftigkeit bewahrt. Kinder sehe ich spielen und springen, wie sie auf die Flut zueilen, wie sie sich Höhlen und Löcher in den Sand graben; leicht und duftig angezogene Frauen, viel Frou-Frou, weiss blau und rosa, aber gar nicht so wie man es heute mit malt; eher wie man es malen würde, wenn Ruysdael und van de Velde da wären, uns zu beraten. Am Strand sind es die nassen Boote mit ihrem feinen Takelwerk, ihren schwarzen Masten, ihrem massiven Rumpf, die Zug für Zug die Erinnerung an die alten braun getönten Zeichnungen der besten Marinezeichner wecken, und wenn ein Badekarren vorbeifährt, denkt man an die mit sechs Apfelschimmeln bespannte Karosse des Prinzen von Oranien.

Man braucht sich nur einige einfache Bilder der holländischen Schule zu vergegenwärtigen und man kennt Scheveningen. Es ist geblieben, was es war. Das moderne Leben

hat nichts verändert, als das Beiwerk. Jedes Zeitalter sieht neue Menschen, zeitigt neue Moden und neue Gewohnheiten. Was aber will das sagen? Kaum ein veränderter Accent und auch dieser nur in flüchtigem Umriss. Früher waren es Bürger, heute sind es Touristen, aber früher wie heute nichts als kleine malerische Flecken, die sich bewegen und verändern, flüchtige Erscheinungen, die von Jahrhundert zu Jahrhundert sich ablösen inmitten dieser gewaltigen Landschaft mit ihrem unendlichen Meer, der endlosen Düne und dem gleichen aschgrauen Strand.

Und während solche Gedanken in mir aufsteigen, rollt dieselbe Flut, die so oft Gegenstand des liebevollen Studiums gewesen, in gleichmässigen Rhythmen gegen den unmerklich zu mir aufsteigenden Strand, als wolle sie in diesem grossen Schauspiel von der Unvergänglichkeit des Wesens der Dinge ein gewaltiges Lied singen. In mächtiger Woge rollt sie mir entgegen, gleitet dann leise weiter, um unmerklich in kleinster Welle zu ersterben; und immer ist es jener gleichmässig rhythmische Ton, der noch um keine Schwingung sich verändert, seit dem Tage, da die Welt besteht. Weithin breitet sich des Meeres leere Fläche. Ein Gewitter ballt sich in der Ferne zusammen und bezieht den Horizont mit schweren, grauen, ragenden Wolken. Heute abend wird der Himmel voller Blitze stehen und morgen, wenn sie noch lebten, würde van de Velde, würden Ruysdael, der den Wind nicht scheute, und Bakhuis, der wirklich gut nur den Wind wiederzugeben wusste, sie würden hierher kommen, die düstere Stimmung der Dünen zu beobachten und die Nordsee in ihrem Zorn.

Ich bin einen anderen Weg zurückgekommen und bin den neuen Kanal bis zur Prinzen-Gracht entlang gefahren. Auf der Maliebaan waren Rennen gewesen. Die Menge stand noch unter den Bäumen als eine einheitliche Masse gegen deren dunkles Laub, als ob der tadellose Rasen der Renn-

bahn ein seltener Teppich sei, den man nicht betreten dürfe.

Etwas weniger Gedränge, und es wäre eines jener Gemälde von Paul Potter, wie ich sie eben vor Augen hatte, wie er sie so geduldig wie mit der Nadel gestickt hat, wie er sie so geistreich in meergrünen Halbtönen gebadet, wie er sie in den Tagen seiner ernstesten und tiefsten Arbeit gemalt hat.

II.

Holland und seine Malerei.

Die holländische Schule setzt ein mit den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts. Wollte man die verschiedenen einschlägigen Daten nur um eine Kleinigkeit zurecht rücken, so liesse sich ihr eigentlicher Geburtstag bestimmen.

Unter den grossen Schulen ist sie die letzte, vielleicht die originellste, jedenfalls kommt ihr an Lokalcharakter keine andere gleich. Zu gleicher Stunde und unter gleichen Bedingungen gestaltet sich in einer merkwürdigen Übereinstimmung eine zwiefache Erscheinung zur Tat: ein neuer Staat und eine neue Kunst. Der Ursprung der holländischen Kunst, ihr Charakter, ihr Ziel und ihre Mittel, das Zeitgemässe ihres Auftretens, ihr schnelles Wachstum, ihre charakteristischen Züge ohne Vorgang, und namentlich die plötzliche Art, wie sie entstanden ist, unmittelbar nach einem Waffenstillstand, zugleich mit der Nation selbst, und wie die lebendige und natürliche Blüte eines Volkes, das glücklich war zu leben und begierig, sich selbst zu kennen; alles das ist hundertmal

treffend und vorzüglich gesagt worden. Daher ich auch den historischen Teil des Gegenstandes nur kurz streifen will, um desto schneller auf das zu kommen, das mir besonders am Herzen liegt.

Holland hatte bis dahin noch nie eine grössere, eigene, bodenwüchsige Malerschule gehabt und vielleicht dankt es dieser ehemaligen Armut, dass es dann später so viele Maler sein hat nennen können, die Holländer waren und nur Holländer. So lange als es mit Flandern vereint war, übernahm Flandern die Aufgabe, für Holland zu denken, zu erfinden und zu malen. Holland hat weder einen van Eyck, noch einen Memling, noch auch einen Roger van der Weyden gehabt. Einen Augenblick war es wie ein Reflex, der von der Schule von Brügge nach Holland strahlte; das Land kann sich rühmen, zu Beginn des 16. Jahrhunderts in dem Maler-Radierer Lucas van Leyden ein bodenwüchsiges Genie gehabt zu haben, aber Lucas van Leyden machte keine Schule; mit ihm ist diese kurze Blüte holländischen Lebens dahingegangen. Wie dann auch Dirck Bouts allmählich in dem Stil und der Manier der frühen flämischen Schule untergeht, und wie ferner weder Mostaert, noch Scorel, noch Heemskerk, trotz all ihrer hervorragenden Eigenschaften, selbständige Talente sind, die einem Land Charakter und Gepräge geben können.

Übrigens hatte gerade damals der italienische Einfluss alle die ergriffen, die einen Pinsel hielten, von Antwerpen bis nach Haarlem, und dieser Grund kam zu dem anderen hinzu, um die Grenzen zu verwischen, die Schulen zu vermengen und die Maler zu entnationalisieren. Von Scorel waren keine Schüler mehr am Leben. Der letzte, der berühmteste und der grösste Porträtmaler, dessen Holland sich ausser Rembrandt und neben Rembrandt rühmen kann, ein Kosmopolit von schmiegsamer Natur, aber von männlichem Charakter, von einer schönen Erziehung, wechselnd im Stil, aber von

wirklich starkem Talent, der übrigens von seiner Herkunft sich nichts erhalten hatte, nicht einmal seinen Namen: Anton Mor, oder vielmehr Antonio Moro, „Hispaniarum regis pictor“ wie er sich nannte, war seit 1588 gestorben. Die noch lebten, waren kaum noch Holländer, auch fehlte es ihnen an Organisation und Fähigkeit, die Schule zu erneuern. Es waren: der Stecher Goltzius, Cornelis von Harlem, der Michel-Angelo nachahmte, Blomaert, der Correggio zum Vorbild nahm und Mierevelt, ein guter, wissenschaftlich korrekter etwas kalter Maler, der gut seine Zeit, aber wenig sein Land repräsentiert und der doch der einzige Nichtitaliener, und — was wohl zu beachten ist — der ein Porträtist war.

Es lag in dem Schicksal Hollands, zu lieben alles was ähnlich ist, immer wieder zu dieser Liebe zurückzukehren und so durch das Porträt sich selbst zu überleben und schliesslich zu retten. Und so, wie das Ende des 17. Jahrhunderts herankommt und die Porträtisten anfangen, einen Stand zu bilden, da wachsen und bilden sich um sie andere Maler. Von 1560 bis 1597 wird die Zahl dieser Neugeborenen schon recht erheblich. Es ist, wie ein halbes Erwachen. Zufolge einer grossen Mannigfaltigkeit der Begabungen und einer grossen Vielseitigkeit der verschiedenen Bestrebungen werden die neuen Versuche durch die verschiedenen Tendenzen in ihre neuen Richtungen geworfen, und es wächst die Zahl der gangbaren Wege. Die Anstrengungen wachsen, die Versuche werden immer kühner und mannigfaltiger; es tritt eine Teilung ein in die „helle“ und in die „braune“ Malerei; die „helle“ wird von den Zeichnern verteidigt, die „braune“ von den Koloristen eingeleitet und von dem Italiener Caravaggio beraten. Das eigentliche Gebiet des Malerischen wird betreten, das Helldunkel soll in feste Regeln gebannt werden. Farbe und Zeichnung emanzipieren sich. Rembrandt hat schon seine direkten Vorläufer. Das eigentliche Genrebild beginnt aus

dem Historienbild heraus sich zu entwickeln. Schon wird der endgültige Ausdruck der modernen Landschaft beinahe gefunden und schliesslich ist eine nahezu historische und tief nationale Gattung der Malerei entstanden: das bürgerliche Bild. Und mit dieser Errungenschaft, der bedeutendsten von allen, schliesst das 16. und beginnt das 17. Jahrhundert. Eine spätere Zeit sollte in der Anordnung solch grosser Bilder mit zahlreichen Porträts, der „Regentenstücke", wie die offizielle Benennung dieser spezifisch holländischen Werke lautet, Neues finden; Besseres hat sie nie geleistet.

Man sieht, hier liegen die Keime der Schule; eine eigentliche Schule aber ist es noch nicht. Und doch ist es nicht das Talent, das fehlt; es ist im Überfluss vorhanden. Unter diesen Malern, die im Begriffe sind, sich zu bilden und eine entscheidende Richtung einzuschlagen, sind geschickteste Künstler und sogar ein oder zwei grosse Maler: Moreelse, der von Mierevelt abstammt, Jan Ravesteyn, Lastman, Pinas, Franz Hals, Poelemburg, van Schotten, van de Venne, Theodor de Keyser, Honthorst, der ältere Cuyp und endlich Esaias van de Velde und van Goyen, deren Namen alle in dem Geburtsregister des einen Jahres 1607 eingetragen sind. Auch nenne ich die Namen ohne weitere Erläuterungen. Die, deren die Geschichte sich erinnern sollte, sind ohne weiteres kenntlich; und es treten uns alle die Versuche vor Augen, deren ein jeder dieser Künstler für sich der Repräsentant ist; und die künftigen Meister, auf die sie hinweisen; und aus alledem lernen wir begreifen, was damals Holland noch fehlte und was es unumgänglich besitzen musste, wollte es nicht diese schönen Hoffnungen zu Schanden werden lassen.

Der Moment war kritisch. Hier in Holland keine wirklich gesicherte politische Existenz und folglich alles übrige in den Händen des Zufalls. In Flandern dagegen dieselbe Art eines Erwachens, aber inmitten einer Sicherheit der allgemei-

nen Daseinsbedingungen, die Holland noch längst nicht erlangt hatte. In Flandern begegnet ein wahrer Überfluss von fertig oder nahezu fertig entwickelten Malern; in dem Flandern, das eben dieser Zeit im Begriff stand, eine andere Schule zu bilden, die zweite in nur etwas mehr als hundert Jahren, ebenso glänzend wie die erste, und deren Nachbarschaft noch ganz anders gefährlich, weil vollständig neu und beherrschend werden konnte. Flandern erfreute sich einer erträglichen Regierung, alter Traditionen, einer endgültigen und geschlossenen Organisation und einer fertigen Gesellschaft. Zu den von oben herab kommenden Anregungen traten noch lebhafte Luxusbedürfnisse hinzu und folglich ein Verlangen nach Kunst, dringlicher als je. In einem Wort: es waren die energischsten Antriebe und die stärksten Gründe, die Flandern dahin führten, zum zweitenmal zum grossen Brennpunkt der Kunst zu werden. Nur zwei Dinge fehlten: einige Jahre der Ruhe; — sie sollten dem Lande geschenkt werden; und ein Meister, um eine Schule zu begründen; — und dieser Meister war schon gefunden.

In diesem selben Jahre 1609, das über das Schicksal Hollands entscheiden sollte, erscheint Rubens auf der Bildfläche.

Alles weitere hing von den politischen oder militärischen Ereignissen ab. Geschlagen und unterworfen musste Holland in jedem Sinne in Abhängigkeit geraten. Wozu dann noch zwei streng geschiedene Kunstbetätigungen bei ein und demselben Volk und unter ein und derselben Herrschaft? Wozu eine Schule in Amsterdam, und welches wäre ihre Rolle gewesen in einem Lande, das fortan dem italo-flämischen Einfluss preisgegeben war? Was wäre geworden aus diesen so spontanen, so freien, so unabhängigen Künstlernaturen, die so wenig sich eigneten zu Dienern einer staatlichen Kunst?

Zugegeben, dass Rembrandt eine Malweise sich zu eigen gemacht, deren Anwendung ausserhalb seines eigenen Milieus ihm schwer möglich gewesen wäre, kann man ihn dann sich noch vorstellen, wie er der Schule von Antwerpen angehört, deren Herrschaft von Brabant bis nach Friesland hin sich erstreckt hätte, als ein Schüler von Rubens, wie er für die Kirche malt, wie er Paläste ausschmückt und wie er von Erzherzögen seinen Unterhalt bezieht?

Damit das holländische Volk zur Welt kam, damit die holländische Kunst mit dem Volk das Tageslicht erblicke, dazu bedurfte es — und das ist der Grund, warum das eine mit dem anderen so Hand in Hand geht — einer Revolution; und diese Revolution musste tief gehen und musste glücklich sein und diese Revolution — und das war die nicht unerhebliche Forderung, die Holland an das Schicksal zu stellen hatte — sie musste die Logik der Notwendigkeit für sich haben. Das Volk musste alles verdienen, was es erlangen wollte, es musste entschlossen, überzeugt, arbeitsam, geduldig und heldenhaft sein, frei von ungestümer Begehrlichkeit, und es musste in allen Punkten sich würdig zeigen, sich selbst zu gehören.

Man möchte meinen, dass die Vorsehung ihre Augen über diesem kleinen Volk wachen liess, dass sie seinen Kummer prüfte, seine Ansprüche abwog, seine Kräfte abmass, dass sie zu dem Urteil gelangte, dass alles reif sei zur Tat und dass sie an dem gegebenen Tage ein einzigartiges Wunder zu seinen Gunsten geschehen liess. Der Krieg bereichert das Land, anstatt es zu verarmen; der Kampf stärkt, erhebt und stählt das Volk, anstatt es zu entkräften. Was die Holländer vollbracht hatten gegen so viele physische Hindernisse, gegen die Gewalt des Meeres und seiner Überschwemmungen, und gegen die Unbilden des Klimas, das tun sie nun auch gegen die Fremden. Und sie kommen zum Ziel. Was ihnen zum Untergang werden soll, das wird ihnen zum Heil. Nur für

den einen Gedanken haben sie noch Sinn: die Sicherheit der Existenz. In einem Zeitraum von 30 Jahren unterzeichnen sie zwei Vorträge, die sie erst befreien und dann kosolidieren. Um die gewonnene eigene Existenz zu befestigen und ihr den Glanz der gedeihlichen Zivilisation zu sichern, fehlt es nur noch an einer Kunst, die allem Errungenen die Weihe gibt, die den neuen Ruhm in die Lande hinausträgt, die die neuen Erscheinungen zu gestalten weiss; und das Schicksal hat es gefügt, dass diese Kunst das Ergebnis ward des nun folgenden 12jährigen Waffenstillstandes. Dieses Ergebnis ist so plötzlich, ist so unmittelbar geboren aus dem politischen Ereignis, dem es entspricht, dass es den Anschein hat, als sei das Recht, eine nationale und freie Malschule zu haben — und dies schon am Tage nach dem Friedensschluss — ein Teil der Friedensbedingungen des Jahres 1609 gewesen.

Im Augenblick macht sich eine allgemeine Beruhigung bemerkbar. Das Wehen eines glücklicheren Zeitalters ist über die Seelen hinweggegangen, hat den Boden neu belebt und hat Keime zur Entfaltung gebracht, die bereit waren, aufzubrechen und die nun zu köstlichem Leben erblüht sind. Wie man es wohl gewahrt beim Erwachen eines nordischen Frühlings, wo nach der tödlichen Strenge eines langen Winters die Vegetation so plötzlich einsetzt, das Leben so stürmisch dem Tage entgegen verlangt, so ist auch hier das Schauspiel ein unerwartetes, wunderbares: wie innerhalb eines so kurzen Zeitraums von höchstens 30 Jahren und auf so kleinem Raum, auf diesem undankbaren und wüsten Boden inmitten der traurigen Stimmung der Gegend und inmitten der hart aufeinander prallenden Geschehnisse, ein solches Wachstum von Malern und von grossen Malern einsetzt.

Überall sehen wir sie zur gleichen Zeit in die Erscheinung treten: in Amsterdam, in Dortrecht, in Leyden, in Delft, in Utrecht, in Rotterdam, in Enckhuysen, in Harlem, zuweilen

sogar ausserhalb des Landes, und als sei die Saat über die Feldgrenze hinausgefallen. Nur zwei sind etwas früher geboren: Van Goyen 1596, Wynants 1600. Cuyp ist vom Jahre 1605. Das Jahr 1608, eines der reichsten, wird im Laufe von nur wenigen Monaten Zeuge der Geburt von Terborch, Brouwer und Rembrandt; Adrian van Ostade, die beiden Both und Ferdinand Bol sind vom Jahre 1610; van der Helst, Gerard Dow von 1613; Mestu von 1615; Aart van der Neer von 1619; Wouwermann von 1620, Weenix, Everdingen und Pynaker von 1621; Berghem von 1624; Paul Potter hat das Jahr 1625, Jan Steen das Jahr 1626 berühmt gemacht, das Jahr 1630 wird für immer denkwürdig dadurch, dass es den grössten Landschafter der Welt neben Claude Lorrain, Jakob Ruysdael, geboren hat.

Und ist damit die Werdekraft erschöpft? Noch nicht. Das Geburtsjahr von Pieter de Hooch ist ungewiss, aber kann vielleicht zwischen die Jahre 1630 und 1635 gesetzt werden. Hobbemma ist ein Zeitgenosse von Ruysdael. Van der Heyden ist von 1637, und schliesslich ist Adrian van de Velde, der letzte unter all den Grossen, im Jahre 1639 geboren. In diesem selben Jahre, wo dieser späte Schössling zum Licht verlangt, ist Rembrandt 30 Jahre alt; setzen wir das Jahr 1632, das die Anatomie entstehen sah, als das Jahr, das gewissermassen den Mittelpunkt bildet der ganzen Bewegung, so sehen wir, dass 23 Jahre nach der offiziellen Anerkennung der vereinigten Niederlande die holländische Schule ihre erste Blüte erlebt.

Fasst man die Geschichte in diesem Augenblick, so weiss man, woran man sich zu halten hat in Bezug auf die Ziele, den Charakter und die Zukunft der Schule. Aber bevor van Goyen und Wynants den Reigen eröffnen, bevor Terborch, Metsu, Cuyp, Ostade und Rembrandt zuerst gezeigt hatten, nach welcher Richtung sie in ihrer Kunst sich zu entwickeln

gedachten, konnte man sich mit einigem Recht fragen, was diese Maler wohl zu einem solchen Zeitpunkt und in einem solchen Lande malen würden.

Die Revolution, die das holländische Volk frei, reich und so bereit zu jeder Unternehmung gemacht hatte, entzog ihm das, was allenthalben sonst das vitalste Element der grossen Schulen ausmacht. Sie liess einen Wandel eintreten im Glauben, sie unterdrückte die Bedürfnisse, schränkte die Gewohnheiten ein, schuf kahle Mauern, beseitigte die Darstellung der antiken Fabeln sowohl, wie die des Evangeliums, machte kurzer Hand ein Ende allen grossstiligen Plänen und ward zum Untergang für die kirchlichen, für die dekorativen, mit einem Wort für die Bilder grossen Formats. Niemals hat ein Land seine Künstler vor eine so eigentümliche Alternative gestellt und hat sie mit mehr Nachdruck gezwungen, original zu sein, oder nicht zu sein.

Die Aufgabe war die folgende: gegeben war ein Volk von Bürgern, praktisch, ohne Hang zur Träumerei, vielseitig beschäftigt, ohne jeden Hang zur Mystik, von einem antiromanischen Geist, mit einer unterbrochenen Tradition, einem Kultus ohne Bilder und einer sparsamen Art der Lebenshaltung; zu finden: eine Kunst, die diesem Lande gefiel, eine Kunst, die das Land als zeitgemäss begriff und die diese Zeit darstellte. Ein Schriftsteller unserer Tage, der in diesen Dingen sehr scharf gesehen, hat sehr geistreich gesagt, dass ein solches Volk nur noch einen sehr einfachen und sehr kühnen Vorsatz zu fassen hatte, den einzigen übrigens, in dessen Realisierung es seit 50 Jahren fortgesetzte Erfolge erzielt hatte: den Vorsatz, sein eigenes Porträt zu machen.

Dieses Wort sagt alles. Die holländische Malerei, dessen vergewisserte man sich bald, war und konnte nur sein das Porträt von Holland. Sein äusseres, treues, genaues, vollständiges und einladendes Bild, ohne alle Verschönerung. Das

Porträt der Menschen und der Dinge, der bürgerlichen Sitten, der Plätze und Strassen in den Städten, des platten Landes, das Porträt von Meer und Himmel; so musste, auf seine ersten Elemente zurückgeführt, das Programm sein, das die holländische Schule sich stellte, und das ist ihr Programm geworden vom ersten Tage an bis zu ihrem Verfall.

Scheinbar war nichts einfacher als die Entdeckung dieser erdgeborenen Kunst; aber so lange gemalt worden ist, hatte sich keine Aufgabe von einer solchen Tragweite und solcher Neuheit dargeboten.

Mit einem Schlage ist alles verändert in der Art, zu konzipieren, zu sehen und zu gestalten: kein ideales, kein poetisches Sehen mehr, keine gewählten Studien, kein Stil und keine Methode. Die italienische Malerei in ihren schönsten Momenten, die flämische Malerei in ihren idealsten Bestrebungen sind zwar noch immer keine geschlossenen Bücher, denn noch werden sie genossen, aber sie sind tote Bücher, denn nicht sie sind es mehr, daraus man sich Rats erholt.

Es war Sitte gewesen, laut und gross zu denken; eine Kunst hatte bestanden, die darauf beruhte, eine Auswahl unter den Dingen zu treffen, sie zu verschönen, sie zu verbessern, eine Kunst, die im Absoluten eher lebte als im Relativen, die die Natur sah, wie sie ist, aber sich darin gefiel, sie darzustellen wie sie nicht ist. Alles bezog sich mehr oder weniger auf die menschliche Gestalt, hing von ihr ab, ordnete sich ihr unter und schablonisierte sich darnach, weil tatsächlich gewisse Gesetze der Proportion und gewisse Attribute, wie Anmut, Kraft, Vornehmheit, Schönheit, die in der menschlichen Gestalt gründlich studiert und auf feste Regeln zurückgeführt waren, sich auch auf das anwenden liessen, was nicht der Mensch war. Das Resultat war eine Art von universeller Menschlichkeit, ein vermenschlichtes Universum, dessen Prototyp der menschliche Körper in seiner idealen Form war.

Geschichte, Wissenschaft, Glaube, Dogmen, Mythen, Symbole, Sinnbilder, alles das hatte nahezu allein die menschliche Gestalt auszudrücken. Die Natur lebte nur ein vages Leben um diese absorbierende menschliche Gestalt herum. Kaum dass man ihr die Rolle eines Rahmens anwies, der von selbst verschwinden und in den Hintergrund treten müsste, sobald der Mensch erschien. Alles beruhte auf Auswahl und auf Synthese. Da jeder Gegenstand seine plastische Gestalt demselben Ideal entnehmen musste, so entfernte sich nichts von dem einheitlichen Schema. Auf Grund dieser Gesetze des historischen Stils war es zum Übereinkommen geworden, dass eine nur geringe Zahl von Schebenen zugelassen wird, dass der Horizont sich zusammenzieht, die Bäume immer mehr verschwinden, dass der Himmel einförmiger, die Atmosphäre klarer und gleicher und der Mensch sich selbst ähnlicher wird, nackend öfter als bekleidet, von einer stets vollendet schönen Gestalt und von schönem Antlitz, um so die beherrschende Rolle besser ausfüllen zu können, die man ihm anweist.

Jetzt aber wird die Aufgabe einfacher. Es handelt sich darum, jedem einzelnen Gegenstand seine interessante Seite abzugewinnen, den Menschen an die ihm zukommende Stelle zu setzen und im Notfall auch ohne ihn auszukommen.

Der Augenblick ist gekommen, weniger zu denken, weniger hoch zu zielen, genauer hinzusehen, besser zu beobachten und eben so gut, wie bisher, aber anders zu malen. Es entsteht eine Malerei für die Menge, für den Bürger, für den Mann der Arbeit und den Parvenu und eine Malerei für den ersten Besten, die ausschliesslich für ihn und ausschliesslich auch von ihm geschaffen wird. Es handelt sich darum, Demut zu lernen den demütigen und kleinen Dingen gegenüber, empfindsam zu werden für die empfindsamen Dinge, sie alle zu umfassen, ohne Ausnahme und ohne Missachtung, in ihre tiefsten Geheimnisse einzudringen und ihr Wesen liebevoll zu

begreifen. Das lebendige Mitgefühl, die aufmerksame und stets geduldige Beobachtung sollen damit zu ihrem Rechte kommen. Fortan wird das Genie darin bestehen, von keinem Vorurteil mehr befangen zu sein, seines eigenen Wissens sich nicht bewusst zu werden, von dem Gegenstand seiner Beobachtung sich überraschen und nur von ihm allein und von den in ihm zutage tretenden Gesetzen sich in der Art seiner Darstellung beraten zu lassen. Alle Verschönerung, alle Veredelung, jede Korrektur ist ausgeschlossen; alles das gilt als Lüge oder als unnütze Mache. Liegt nicht in jedem Künstler, der wert ist, diesen Namen zu tragen, ein gewisses Etwas, das von Natur und ohne sichtliche Anstrengung in diese Richtung weist?

Selbst ohne die 7 Provinzen Hollands zu verlassen, wird sich doch innerhalb dieser Schranken für die Beobachtung ein Feld finden, dem keine Grenzen gesteckt sind. Wer einen Winkel der nordischen Erde mit ihrem Wasser gestaltet, mit ihrem Wald, mit ihrem Meer, wie es dem fernen Horizont entgegen sich weitet, der gibt damit einen Abriss aus der Unendlichkeit. Der kleinste Ausschnitt aus einer Landschaft, dafern er wirklich sorgsam studiert ist, wird in den Gestaltungen, die ihm Geschmack und Instinkt derer zu geben wissen, die da wirklich beobachten, zu einer unerschöpflichen Quelle der Anregung voller Lebens, wie das Leben selbst; und fruchtbar in der Entfaltung und Erweckung von Gefühlen, wie das Menschenherz fruchtbar ist im Erleben stets neuer Gefühle. Die holländische Schule kann ein Jahrhundert lang wachsen und arbeiten; Holland wird immer genug Stoff haben, um die unermüdliche Wissbegierde seiner Maler zu befriedigen, solange nur ihre Liebe zur Heimat nicht erlöscht.

Ohne auch nur die Weiden und die Polder zu verlassen, ist da genug Stoff vorhanden, um allen Neigungen Genüge zu schaffen, genug Stoff, um die zarten sowohl wie die gröberen

Naturen zu befriedigen, die melancholischen, die leidenschaftlichen, die, die gern lachen und die, die gern träumen. Finstere Tage wechseln ab mit hellem Sonnenschein; heute ist das Meer glatt und glänzend, morgen wird ein Gewitter darüber hinziehen; und dann die Weiden mit ihren Bauernhäusern, der Strand mit seinen Schiffen und immer fast eine Bewegung in der Luft, die sichtbar ist im weiten Himmelsraum, immer der frische Wind vom Zuidersee, der die Wolken zusammenballt, der die Bäume niederfegt, der die Mühlen dreht und Licht und Schatten spielend über den Boden huschen lässt. Dazu dann die Städte und was um die Städe herumliegt, das Leben im Hause und ausser dem Hause, die Kirchweihfeste, die derben, wie die guten und verfeinerten Sitten, alles Elend im Leben der Armen, die Schrecken des Winters, der Müssiggang, wie er sich in den Kneipen breit macht bei Tabak und Bier und mit leichtfertigen Mädchen, dann die zweifelhaften Gewerbe und Örtlichkeiten in all ihren Abstufungen — und auf der andern Seite die Sicherheit des häuslichen Lebens, die Wohltat der Arbeit, der Reichtum fruchtbarer Felder, die Lieblichkeit des Lebens unter freiem Himmel nach getaner Arbeit, mit fröhlichen Menschen, wie sie ruhen, wie sie sich vergnügen und wie sie jagen. Weiter dann das öffentliche Leben, die bürgerlichen Zeremonieen, die bürgerlichen Festmahle — nimmt man das alles zusammen, so hat man vor sich die Elemente einer ganz neuen Kunst, mit einem Inhalt, der so alt ist wie die Welt.

So kommt die harmonische Einheit im Geist dieser Schule zustande, und auf der andern Seite die erstaunlichste Mannigfaltigkeit, die jemals innerhalb ein und derselben Ideenrichtung entstanden ist.

Die Schule in ihrer Gesamtheit wird mit dem Wort „Genre“ bezeichnet. Analysieren wir sie, so begegnen wir da der „Konversation“, der Landschaft, dem Tierstück, dem

Seestück, dem offiziellen Bild, dem Stillleben; und dabei in jeder Gattung beinahe eben so viel Unterarten wie Temperamente, von dem rein malerischen, bis zu dem inhaltlichen Bilde, von dem Kopisten bis zu dem Eklektiker, von denen, die weite Reisen machen, bis zu den Sesshaften, von den Humoristen, die die menschliche Komödie unterhält und fesselt, bis zu denen, die sie fliehen, von Brouwer und Ostade bis zu Ruysdael, von dem strengen Paul Potter bis zu dem unruhigen Spötter Jan Steen, von dem geistreichen und heiteren van de Velde bis zu dem geheimnisvollen und grossen Denker, der, ohne abseits zu leben, mit keinem unter ihnen in näherer Verbindung steht, der keinen von ihnen wiederholt und sie doch alle zusammenfasst, der scheinbar sein Zeitalter, seine Heimat, seine Freunde und sich selbst malt und der doch im Grunde nur einen bis dahin unbekannten Winkel der menschlichen Seele gemalt hat: bis zu Rembrandt.

Wie die Art des Sehens, so ist auch der Stil und wie der Stil, so ist die Methode. Nimmt man Rembrandt aus, der eine Ausnahme bildet in seinem Lande wie in allen Landen, zu seiner Zeit, wie zu allen Zeiten, so gewahren wir nur einen einzigen Stil und eine einzige Methode in den holländischen Ateliers. Das Ziel ist: nachzuahmen alles das, was existiert, die Liebe zu wecken zu dem, was man nachahmt und in klarer Weise einfache, lebendige und richtige Empfindungen auszudrücken. So hat auch der Stil die Einfachheit und Klarheit dieses Prinzips. Sein oberstes Gesetz ist Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit. Vertraut, natürlich und voll Charakter, so tritt er uns entgegen. Er ist das Resultat einer Vielheit geistiger Qualitäten: der Naivität, des geduldigen Willens und der Rechtschaffenheit. All das erscheint wie eine aus dem Privatleben in die Kunst erfolgte Übertragung häuslicher Tugenden, die nun in gleicher Weise dazu dienen, eine gute Lebensführung und eine gute Malerei zu gewährleisten.

Nimmt man der holländischen Kunst das, was man Rechtschaffenheit nennen könnte, so würde man ihr vitalstes Element nicht mehr verstehen, und es würde nicht mehr möglich sein, weder ihren geistigen Gehalt noch ihren Stil zu definieren. Aber ebenso wie es selbst in einem durch und durch praktischen Leben Elemente gibt, die die Betätigungen des Lebens auf eine höhere Stufe heben, so tritt uns auch in dieser als so positiv bekannten Kunst, in diesen berühmten Malern, die zum grossen Teil nur als kurzsichtige Kopisten gelten, eine Höhe und eine Güte der Seele entgegen, eine innige Liebe für das Wahre, eine Vertraulichkeit des Verhältnisses zum Wirklichen, die ihren Werken einen Wert geben, den die Dinge selbst nicht zu haben scheinen. So entsteht das Ideale in dieser Kunst, das, teilweise verkannt und stark missachtet, doch unzweifelhaft vorhanden ist für den, der es ernstlich erfassen will, und das äusserst anziehend ist für den, der es zu geniessen weiss. Zuweilen werden diese Künstler durch ein Körnchen noch wärmerer Emfindsamkeit zu Denkern, ja zu Dichtern; und wenn die Gelegenheit sich bieten wird, so will ich darauf hinweisen, auf welche Stufe ich in unserer Kunstgeschichte die Inspiration und den Stil eines Ruysdael stelle.

Die Guundlage dieses wahrhaftigen Stiles und die erste Wirkung dieser Rechtlichkeit ist die Vollkommenheit der Zeichnung. Jeder holländische Maler, der nicht einwandfrei zeichnet, verfällt der Missachtung. Das Genie der einen besteht, wie bei Potter, darin, Massverhältnisse zu erforschen, dem bestimmten Zuge einer Linie zu folgen. Übrigens hatte auf seine Weise Holbein auch nichts anderes getan, was ihm inmitten und ausserhalb aller Schulen einen Ruhm sichert, der beinahe einzig dasteht. Jeder Gegenstand soll, vermöge des Interesses, das er darbietet, in seiner Form untersucht und soll gezeichnet werden, bevor er gemalt wird. In diesem Sinne ist nichts sekundär. Das Gelände mit seinen Wellen-

bewegungen, eine Wolke in ihrer zerrissenen Gestaltung, ein Stück Architektur mit ihren Gesetzen der Perspektive, ein Gesicht mit seinen charakteristischen Merkmalen, seinen bestimmenden Zügen, seinem vorübergehenden Ausdruck, eine Hand in ihrer Gebärde, ein Anzug in der Art seines Falles, irgend welches Tier in seiner Gestalt, seinem Knochengerüst und in dem intimen Charakter seiner Rasse und seiner Instinkte — alles das hat mit dem gleichen Rechtsanspruch Anteil an einer ausgleichenden Kunst und geniesst sozusagen dieselben Rechte angesichts der Zeichnung.

Jahrhundertelang hat man geglaubt, und in vielen Schulen glaubt man es noch, dass es genügt, luftige Töne auf die Leinwand zu bringen, und sie bald mit Blau und bald mit Grau zu nuancieren, um die Grösse des Himmelsraums, die Höhe des Zenits und den im täglichen Lauf der Dinge sich ergebenden Wechsel in den atmosphärischen Erscheinungen wiederzugeben. Und nun bedenke man, dass in Holland der Himmel oftmals die Hälfte des Bildes ausmacht, zuweilen das ganze Bild, und dass von hier aus dem Interesse an dem Bild die Richtung angewiesen wird. Der Künstler verlangt, dass der Himmel bewegt ist und dass er uns davonträgt, dass er sich selbst erhebt und dass er uns mit sich reisst; er verlangt, dass die Sonne untergeht, dass der Mond aufgeht, dass es wirklich Tag sei und Abend und Nacht, dass es kalt oder warm sei auf seinen Bildern, und dass ihre frostige oder heitere oder gesammelte Stimmung sich uns mitteile. Wem eine Zeichnung, die derartige Probleme umfasst, nicht als die idealste von allen erscheint, der muss sich wenigstens davon überzeugen lassen, dass es ihr weder an Tiefe, noch an wahrhaften Vorzügen gebricht. Und wer gar geneigt ist, zu zweifeln an dem Können und an dem Genie von Ruydael und van der Meer, der braucht nur in der ganzen Welt nach einem Maler zu suchen, der einen Himmel malt, wie sie ihn

gemalt haben und der so viele Dinge, wie sie, und diese so gut sagt. Überall ist es die gleiche Art der Zeichnung, geschlossen, bestimmt, fest, natürlich, naiv, wie sie die Frucht zu sein scheint täglich erneuter Beobachtung und die, wie ich schon gesagt habe, von einem tiefen Können zeugt ohne alle trockene Methode.

Ein kleines Wort vermag den eigentümlichen Zauber dieser naiven Wissenschaft und dieses Reichtums der Erfahrung, das auf der Hand liegende Verdienst und den wahrhaften Stil dieser gesunden Köpfe zusammenzufassen: wir begegnen unter ihnen stärkeren und schwächeren Begabungen, aber wir begegnen nicht einem einzigen Pedanten.

Was aber ihre Palette anlangt, so ist sie nicht mehr und auch nicht weniger wert als ihre Zeichnung; daher die vollendete Einheitlichkeit ihrer Kunst stammt. Alle holländischen Maler zeigen eine gewisse Verwandtschaft untereinander, und niemand hat je gemalt und malt je, wie sie. Sieht man sich einen Teniers genauer an, einen Breughel, einen Paul Bril, so wird man, ungeachtet gewisser Charakter-Analogieen, und bei sehr ähnlichen Zielen doch gewahren, dass weder Paul Bril, noch Breughel, noch selbst Teniers, der doch am meisten unter allen Flamen Holländer war, die holländische Erziehung genossen hat.

Jede holländische Malerei ist rein äusserlich an einigen sehr bestimmten Zügen erkennbar, sie ist von kleinem Format, von mächtiger und reiner Farbe und von einer konzentrierten und in gewissem Sinne konzentrischen Wirkung.

Es ist eine Malerei, die Fleiss und Ordnung, die eine gesetzte Hand verrät, eine ausdauernde Arbeit, eine Malerei, die eine tiefe Andacht zur Voraussetzung hat und die diese Andacht denen mitteilt, die sich in ihre Betrachtung versenken. Es ist ein Zustand ernstester Sammlung, aus dem heraus sie konzipiert ist; und diese gleiche Sammlung muss bei dem

vorausgesetzt werden, der sie verstehen will. Es ist nicht schwer, hier der Wirkung zu folgen, die sich von dem äusseren Gegenstand auf das Auge des Malers und von seinem Auge auf sein Gehirn vollzieht. Keine Malerei der Welt gibt eine klarere Vorstellung von diesem Vorgang, wie er sich in seine drei Elemente, des Fühlens, Überlegens und Gestaltens zerlegt. Auch ist nirgends die Wirkung der Malerei kondensierter als hier, weil nirgends auf so wenig Raum so viele Dinge zusammengefasst werden, nirgends in solch kleinem Rahmen so vieles zum Ausdruck gelangt. Daher kommt es, dass diese Malerei eine so präzise, so genaue Formulierung, dass sie eine solche gedrängte, gehaltvolle Gestalt erfährt. Die Farbe ist von eindringlicher Kraft, die Zeichnung intim, die Wirkung dadurch geschlossen, dass das Interesse auf einen Punkt konzentriert wird. Niemals hat ein Bild die Tendenz, zu sehr in die Breite zu wachsen, niemals läuft es Gefahr, in den Rahmen aufzugehen oder aus dem Rahmen sich zu lösen. Es gehört schon die Unkenntnis oder die völlige Naivität von Paul Potter dazu, um so wenig Sorgfalt auf diese Architektonik des Bildes zu verwenden, die doch eines der fundamentalsten Gesetze zu bilden scheint in der Kunst seiner Heimat.

Alle holländische Malerei ist konkav; womit ich sagen will, dass ihre Gestaltungselemente bestehen: einmal in einer Linienführung, die um einen Punkt gravitiert, der seinerseits bestimmt ist durch das Interesse, das das Bild erwecken soll, und zum anderen in einer Verteilung der Schatten, die sich um ein dominierendes Lichtzentrum gruppieren. Alles das ist gezeichnet, gemalt und belichtet nach Analogie der Kugelform, mit kräftiger Basis, mit tiefensuchendem oberen Abschluss und mit abgerundeten Ecken, die nach dem Mittelpunkt zusammenstreben; daher es kommt, dass ihre Tiefenwirkung stark zur Geltung kommt und dass es ein weiter Weg ist vom Auge zu den Gegenständen, die da wiederge-

geben werden. Keine Malerei führt mit grösserer Sicherheit von der ersten Sehebene zur letzten, vom Rahmen zum Horizont. Man hat das Gefühl, darin zu leben, darin sich zu bewegen, man sieht weit in die Tiefe hinein und man ist in Versuchung den Kopf zu heben, um den Himmel zu sehen. Alles vereinigt sich in der Erweckung einer Illusion, wie sie durch eine strenge Beobachtung der Gesetze der Luftperspektive und dadurch erzielt wird, dass jeder Gegenstand in Farbe und Licht auf den Wert gestimmt ist, der der von ihm eingenommenen Sehebene entspricht. Jede Malerei, die es anders macht, als diese Schule, mit der grossen Sicherheit ihrer Verkürzungen, der transparenten Luft und der tiefenanregenden Wirkung, erscheint im Vergleich damit flach, als sei sie nur auf die Oberfläche der Leinwand gesetzt. So stammt zum Beispiel Teniers in seinen Freilichtbildern mit ihren reinen Farben nahezu ausschliesslich von Rubens ab; von ihm hat er den Geist, die Leidenschaft, den etwas leichten, beinahe oberflächlichen Auftrag und die eher graziöse als intime Art zu arbeiten; um es kräftiger auszudrücken: er dekoriert eher, als dass er im tiefen Sinne des Wortes malt.

Ich habe noch nicht alles gesagt und doch höre ich hier auf; um ein vollständiges Bild zu geben, müsste ein jedes einzelne Element dieser so einfachen und doch so mannigfaltigen Kunst, eines nach dem anderen, untersucht werden. Die Farbe der Holländer müsste gründlich studiert, ihre Grundlagen, alle ihre Ausdrucksmittel, ihr Umfassungsgebiet, die Art ihrer Anwendung, all das müsste erforscht werden, und man müsste imstande sein zu sagen, warum sie so einfach und beinahe monochrom ist und dennoch so reich in ihren Resultaten, ein und dieselbe für alle und doch so mannigfaltig an Unterschieden, warum das Licht so sparsam verwendet wird, der Schatten dagegen überwiegt, und welches das Hauptgesetz dieser Beleuchtung ist, die den natürlichen

Gesetzen widerspricht, besonders wo es sich um Beleuchtungen im Freien handelt; und es wäre interessant festzustellen, welchen Anteil an dieser so bewussten Malerei die Kunst hat, und wieviel auf das Konto der reinen Kombination, der Absichtlichkeit und der geistreichen Systematisierung entfällt.

Dazu käme dann noch die rein manuelle Arbeit, die Geschicklichkeit in Handhabung des Pinsels, die ganz aussergewöhnliche Sorgfalt, die hierbei zutage tritt, die glatte Behandlung der Oberfläche, der dünne Farbenauftrag, der Glanz dieser Farben und ihr Schillern wie Metall und wie kostbares Edelgestein. Zu untersuchen wäre, wie diese Meister in den Einzelheiten ihrer Arbeit zu Werke gingen, ob sie auf hellem oder dunklem Grund malten, ob sie, nach dem Beispiel der primitiven Schulen, die Farben ineinander vertrieben oder aufeinander setzten.

Alle diese Fragen, besonders aber die letzte, sind Gegenstand häufiger Vermutungen gewesen und sind doch niemals in zufriedenstellender Weise geklärt und gelöst worden.

Aber diese flüchtigen Notizen sollen all diese Fragen keineswegs erschöpfen. Die Vorstellung, die man sich gemeinhin von der holländischen Malerei macht und die ich zusammenzufassen mich bemüht habe, genügt, um sie deutlich von anderen zu unterscheiden, und die Vorstellungen, die man in gleicher Weise vom holländischen Maler vor seiner Staffelei hegt, ist richtig und nach jeder Seite hin ausdrucksvoll. Man stellt sich einen Mann vor, wie er über seine Arbeit gebeugt ist, mit funkelnagelneuer Palette, mit durchsichtigen klaren Ölfarben, sauberen und feinen Pinseln, mit einem Gesichtsausdruck der vollkommensten Sammlung, mit vorsichtiger Hand, wie er bei halbem Lichte malt, vor allem ein Feind von allem, was Staub heisst. Und trägt man dem Umstand Rechnung, dass man allzu leicht in Versuchung ist, sie alle nach Gerard Dow oder nach Mieris zu beurteilen, so

ist dieses Bild ähnlich. Vielleicht waren sie weniger peinlich, als man gern glaubt und konnten freier und herzlicher lachen, als man wohl annimmt. Van Goyen und Wynants hatten vom Beginn des Jahrhunderts an ein für allemal gewisse Gesetze bereits festgelegt. Diese Lehren hatten sich vom Meister auf den Schüler fortgepflanzt, und 100 Jahre lang haben sie ohne jede Abweichung die Grundlage abgegeben, auf der diese Schule ihre Schöpfungen aufgebaut.

III.

Das Mauritshuis.

Heute abend war ich müde geworden, so viele Bilder gesehen und bewundert und in meinem Innern so lebhaft diskutiert zu haben; so bin ich am Vijver spazieren gegangen.

Ich kam erst gegen Sonnenuntergang dort an, und bin dann lange dageblieben. Es ist ein eigentümlicher Ort, umgeben von einem merkwürdigen Zauber stiller Einsamkeit, und von einer eigenen Melancholie für den, der zu solcher Stunde hier weilt als ein Fremder und als einer, den die Gefolgschaft der fröhlichen Jahre verlassen hat. Man stelle sich ein grosses Bassin vor, eingefasst von starren Umfassungsmauern, umgeben von schwarzragenden Palästen. Zur Rechten eine meist verlassene Promenade, jenseit der eine Reihe geschlossener Häuser sich hinzieht, zur Linken der Binnenhof mit seinen Fundamenten im Wasser, mit seiner Backsteinfassade, seinem Schieferdach, seinem düsteren Aussehen, seinem Charakter aus einer anderen Zeit, der doch auch wieder in alle Zeiten zu passen scheint, mit den tragischen Er-

innerungen, die sich daran knüpfen, und jenem gewissen Etwas, das allen historischen Orten eigen ist. In der Ferne der Turm der Kathedrale, wie er sich gegen den Nord-Himmel abhebt, schon umflossen von dem kalten Licht der hereinbrechenden Nacht; nur ein noch leise erklingender farbloser Ton gegen den Abendhimmel. Mitten im Weiher eine grünende Insel und zwei Schwäne, die unhörbar ihre Bahnen im Wasser ziehen, wie sie im Schatten der Ufer leise dahingleiten; und darüber Sturmschwalben, die hohen und eiligen Fluges den Abendhimmel mannigfach durchkreuzen. Völlige Stille, völlige Ruhe, ein gänzliches Vergessen der gegenwärtigen und der vergangenen Dinge. Scharf gezeichnete aber farblose Reflexe tauchen hinab bis zum Grund der schlafenden Wasser, und mahnen in ihrer wie erstorbenen Unbeweglichkeit an alle die von weither auftauchenden Erinnerungen, die das ferne Leben in einem zu drei Viertel erloschenen Gedächtnis eingezeichnet hat.

Ich betrachtete das Museum, das „Mauritshuis“, das die Südecke des Weihers einnimmt und das an dieser Stelle die schweigsame Linie des Binnenhofes abschliesst, dessen violette Backsteinmauerung am Abend tieftraurig stimmt. Die gleiche Stille, die gleiche Dunkelheit und die gleiche Verlassenheit umgibt zur Zeit alle die gespenstischen Gestalten, die in dem Statthalter-Palast oder in dem Museum wohnen. Ich dachte an das, was das Moritzhaus enthält, und ich dachte an alles das, was in dem Binnenhof sich zugetragen hat. Dort Rembrandt und Paul Potter, aber hier Wilhelm von Oranien, Barneveldt, die Brüder de Wit, Moritz von Nassau, Heinsius — um nur die berühmtesten und kekanntesten Namen zu nennen. Und dazu dann die Erinnerung an die Generalstaaten, diese von dem Lande selbst und innerhalb seiner Grenzen aus dem Kreise der intelligentesten, gewecktesten, standhaftesten und heldenhaftesten Bürger gewählte Versammlung, dieser lebendige Teil, diese Seele des holländischen Volkes,

die innerhalb dieser Mauern lebte, sich immer neu ergänzte, aber in steter Beharrlichkeit immer sich selbst gleich blieb; die dort während der 50 stürmischsten Jahre, die Holland gekannt hat, ihren Sitz hatte, die Spanien und England standhielt, die Ludwig XIV. ihre Bedingungen diktierte, und ohne die weder Wilhelm, noch Moritz, noch ihre grossen Ratgeber irgend etwas hätten sein können.

Morgen früh um 10 Uhr werden einige Pilger an die Pforte des Museums pochen, und um dieselbe Stunde wird niemand im Binnenhofe sein, noch im Buitenhof, und niemand wird, so glaube ich, den Rittersaal besuchen, wo die Spinnen sich so breit gemacht haben, und wo es, mit andern Worten, so einsam ist.

Nimmt man an, dass der Nachruhm, der, wie man sagt, Tag und Nacht wacht, hier zur Erde herniedersteigt, und sich an irgend welcher Stelle hier niederlässt, wo wird er dann wohl in seinem Fluge innehalten, und über welchem dieser Paläste wird er wohl seine goldenen Schwingen falten, um von seinem Fluge zu ruhen? Über dem Palast der Generalstaaten oder über dem Haus von Paul Potter und Rembrandt? Welch sonderbarer Wandel in dem Kommen und Gehen von Gunst und Ruhm! Wie erklärt sich ein solches Mass von Interesse für ein Bild, und ein so geringes Mass von Interesse für die Grösse eines geschichtlichen Vorganges? Grosse Politiker haben hier gehandelt und grosse Bürger; Revolutionen sind von hier aus ins Werk gesetzt worden und Staatsstreiche, Schweres ist hier erduldet worden, Kämpfe von tiefter Bedeutung sind hier ausgefochten, tiefe Wunden hier geschlagen, alles das, was uns entgegentritt da, wo ein Volk geboren wird, und dafern dieses Volk einem andern Volke angehört, von dem es sich trennt, einer Religion, die es umwandelt, einem politischen Gemeinwesen, mit dem es die Gemeinschaft bricht und das es zu verdammen scheint durch

die einfache Tatsache der vorgenommenen Trennung. Alles das berichtet die Geschichte; erinnert sich dessen auch nur das Land? Und wo finden wir das lebendige Echo solcher aussergewöhnlich tiefen Bewegung?

Und zur gleichen Zeit malt ein ganz junger Mann einen Stier auf einer Weide; ein anderer, der einem Arzt seiner Freunde sich gefällig erweisen will, stellt diesen dar in einem Seziersaale, umgeben von seinen Schülern, wie er das Seziermesser in den Arm eines Leichnams einführt. Und mit diesen einfachen Tatsachen haben diese beiden Männer ihrem Namen, ihrer Schule, ihrem Jahrhundert und ihrem Lande die Unsterblichkeit gesichert.

Wem also gebührt unser Dank? All dem Würdigsten und Wahrsten, das die Welt ihr eigen nennt? Gewiss nicht! All dem, was wahrhaft gross ist? Zuweilen! Immer aber und überall alledem, das schön ist. Und was ist es nun dieses Schöne, diese grosse, bewegende, treibende Kraft, dieses grosse Liebende, dieses in dem ewigen Gleiten und Versinken der geschichtlichen Dinge einzig Beharrende und dauernd Anziehende? Sollte dieses Schöne mehr als irgend etwas anderes dem Ideal nahe kommen, nach dem der Mensch wie unbewusst sein Auge gerichtet hält, und ist das Grosse nur deshalb verführerisch, weil es so leicht zu verwechseln ist mit dem Schönen? Man muss schon auf einer hohen Warte der Moral, oder auf einem sicheren Standpunkt in der Metaphysik stehen, um von einer guten Handlung oder von einer Wahrheit zu sagen, dass sie schön sei. Der einfachste Mensch sagt es von einer grossen Handlung. Im Grunde lieben wir von Natur nur das, was schön ist. Der Schönheit wendet sich die Einbildungskraft zu, von ihr wird unser Gefühlsleben erregt, ihr öffnen sich alle Herzen. Wollten wir gut Umschau halten nach dem, dafür die Menschheit, als Ganzes betrachtet, sich am liebsten begeistert, so würden wir finden,

dass es nicht das ist, was sie rührt, auch nicht das, was sie überzeugt, noch was sie erhebt; sondern das, was sie bezaubert, oder was sie mit wahrer Bewunderung erfüllt.

Daher auch überall da, wo eine historische Persönlichkeit in ihrem Leben dieses Element eines machtvollen persönlichen Zaubers vermissen lässt, wir sagen möchten, dass ihr etwas fehlt. Von dem Moralisten und von dem Gelehrten wird sie verstanden, die Menschheit im allgemeinen erkennt sie nicht. Trifft aber das Gegenteil zu, so ist ihr Andenken gesichert. Ein Volk verschwindet mit seinen Gesetzen, seinen Sitten, seiner Politik und seinen Eroberungen; von seiner Geschichte bleibt nichts übrig, als ein Stück Marmor oder Bronze und dieser eine Zeuge genügt. War da ein Mensch, gross an Intelligenz, gross an Mut, an politischem Scharfsinn und an Tatkraft; und doch würden wir selbst seinen Namen vielleicht nicht mehr kennen, wenn er nicht gleichsam einbalsamiert worden wäre von einer gefügigen Literatur, und wenn ihm nicht von seinen Freunden ein Standbild errichtet worden wäre, das er dann selbst als Schmuck seiner Tempelgiebel verwenden liess. Und da war ein anderer, oberflächlich, leichtsinnig, verschwenderisch, sehr geistreich, ein Freigeist, tapfer zu seiner Zeit: und man spricht öfter von ihm und allgemeiner, als von Solo, von Plato, von Sokrates und Themistokles. War er weiser, war er tapferer? Diente er besser der Wahrheit, der Gerechtigkeit und den Interessen seines Landes? Nein; aber er verfügte über den einen Zauber, dass er leidenschaftlich zu lieben wusste alles was schön ist: die Frau in erster Linie; und dann Bücher, Bilder und Bildwerke. Wieder ein anderer war ein unglücklicher General, ein mässiger Politiker, ein leichtsinniges Staatsoberhaupt: aber er hatte das Glück, eine der verführerischsten Frauen zu lieben, die die Geschichte kennt, und diese Frau war, sagt man, die Schönheit selbst.

Gegen 10 Uhr fing es an zu regnen. Die Nacht war hereingebrochen; in dem Weiher fing sich nur noch ein letzter Schimmer, wie ein Rest von Dämmerschein, der in einem Winkel der Stadt sich verloren. Die Gestalt des Nachruhms, von der ich geträumt, hat sich nicht gezeigt. Ich weiss, was man ihrer Wertung der Dinge entgegenhalten kann und ich habe mir nicht das Ziel gesetzt, sie zu richten.

IV.

Das Inhaltliche der Holländischen Malerei.

Eines ist es vor allem, das uns auffällt, wenn wir die geistige Grundlage der holländischen Kunst studieren: das völlige Fehlen dessen, was wir heute einen „Vorwurf“ nennen.

Von dem Tage an, da die Malerei aufhörte, von Italien ihren Stil und ihre Poesie, ihren Geschmack für die Geschichte, für die Mythologie und für die christliche Legende zu entlehnen, bis zu dem Moment der Dekadenz, da sie darauf zurückkam — also von Bloemaert und Poelenburgh bis zu Lairesse, Philippe, van Dyck und später Troost — sind nahezu hundert Jahre verflossen, während deren die grosse holländische Schule keine andere Sorge mehr gehabt zu haben scheint, als allein nur gut zu malen. Sie begnügte sich damit, um sich zu schauen, und sie verzichtete auf alles was reine Erfindung war. Alles Nackte, das in dieser Wiedergabe des wirklichen Lebens nicht mehr an seinem Platz ist, verschwindet. Die Geschichte des Altertums gerät in Vergessenheit, und gleichermassen die Geschichte der Gegenwart; und unter all

den merkwürdigen Erscheinungen ist dies die merkwürdigste. Kaum verliert sich hie und da, wie ertränkt in diesem ungeheueren Milieu von Genrebildern, ein Bild, wie der „Friedensschluss in Münster“ von Terborch, oder einige Vorgänge aus Seeschlachten, die durch Schiffe, wie sie sich gegenseitig beschiessen, dargestellt sind: so eine Ankunft von Moritz von Nassau in Scheveningen (Cuyp. Sixsche Sammlung), eine Abfahrt von Karl II. aus Scheveningen (2. Juni 1660) von Lingelbach, und dieser Lingelbach ist ein trauriger Maler. Die Grossen geben sich mit solchen Gegenständen nicht ab. Und abgesehen von den Malern von Seestücken oder von ausschliesslich militärischen Bildern, schien auch kein einziger die Fähigkeit zu haben, sie zu behandeln. Van der Meulen, dieser vortreffliche Maler, der durch Vermittelung von Snayers aus der Schule von Antwerpen stammt, durch und durch ein Flame, obwohl er von Frankreich adoptiert, von Ludwig XIV. unterhalten wurde, und obwohl er den Geschichtsmaler unserer französischen Ruhmestaten abgab, dieser van der Meulen gab den holländischen Anekdotenerzählern ein verführerisches Beispiel, das doch von niemand nachgeahmt ward. Die grossen Darstellungen bürgerlicher Vorgänge von Ravesteyn, von Hals, von van der Helst, von Flink, von Karel Dujardin und anderen, sind, wie man weiss, Porträtbilder, in denen die Handlung gleich Null ist und die, so interessante historische Dokumente sie auch sein mögen, doch dem eigentlichen Geschichtsvorgang ihrer Zeit keinerlei Platz einräumen.

Denken wir an all das, was die Geschichte des 17. Jahrhunderts in Holland an wichtigen Vorgängen enthält, an die Bedeutung der militärischen Taten, an die Energie dieses Volkes von Soldaten und Matrosen in all seinen Kämpfen, und an alles das, was dieses Volk erlitt; vergegenwärtigen wir uns das Bild, das das Land in diesen furchtbaren Zeiten darbieten konnte, so sind wir ganz überrascht zu finden, wie

die Malerei keinerlei Interesse zeigt für das, was das eigentliche Leben selbst des Volkes ausmacht.

Der Kampf tobt in der Fremde, zu Lande und zu Wasser, an den Grenzen und bis hinein in das Herz von Holland; die heftigsten Kämpfe wüten im Innern. Barneveldt wird im Jahre 1619 enthauptet, die Brüder De Wit im Jahre 1672 niedergemetzelt; 53 Jahre später nimmt der Kampf zwischen Republikanern und den Oraniern dieselbe verwickelte Gestalt an infolge der gleichen religiösen und philosophischen Zwistigkeiten — hier Remonstranten gegen Gomaristen, dort Voetianer gegen Cocceianer — und er führt die gleichen Tragödien herbei. Der Krieg mit Spanien, mit England und mit Ludwig XIV. reisst nicht ab. Holland wird von Feinden überschwemmt, und verteidigt sich, wie uns aus der Geschichte bekannt. Der Frieden von Münster wird im Jahre 1648 unterzeichnet, der Frieden von Nymwegen im Jahre 1678, der Frieden von Ryswyk im Jahre 1698. Der spanische Erbfolgekrieg setzt mit dem neuen Jahrhundert ein, und man darf sagen, dass alle Maler der grossen und friedlichen Schule, von der ich jetzt handeln will, gestorben sind, ohne dass sie auch nur einen einzigen Tag lang den Kanonendonner nicht hätten rollen hören. Was sie während dieser Zeit machten, das lehren uns ihre Werke. Die Porträtmaler malen ihre Kriegshelden, ihre Fürsten, ihre berühmtesten Mitbürger, ihre Schriftsteller, sich selbst, oder ihre Freude. Die Landschaftsmaler bewohnen das Land; dort träumen sie, dort zeichnen sie ihre Tiere, dort malen sie ihre Hütten, dort teilen sie das Leben der Bauern, malen Bäume, Kanäle und Himmel, oder gehen hinaus auf die Wanderschaft. Sie machen sich auf nach Italien, sie lassen sich dort nieder als eine Kolonie, sie treffen dort mit Claude Lorrain zusammen, sie verlieren sich in Rom, vergessen ihre Heimat, und sterben dort wie Karel, bevor sie die Alpen wieder überschritten. Die andern

verlassen ihre Ateliers nur, um sich in den Wirtsstuben zu schaffen zu machen, um die galanten Orte und deren Sitten auszukundschaften und für ihre Bilder zu verwerten, dafern sie nicht auf eigene Rechnung dahin gehen, was indessen die Ausnahme bildet.

Der Krieg konnte nicht hindern, dass nicht in irgend welchem Winkel Frieden herrschte und ruhiges Leben; in diesen friedlichen und man möchte sagen gleichgültigen Winkel bringen sie ihre Staffeleien, hier suchen sie Schutz für ihre Arbeit und gehen mit einer erstaunlichen Ruhe ihrem Sinnen nach, ihren Studien und ihrer lachenden, entzückenden Tätigkeit. Und da das Leben des Alltags nichtsdestoweniger seinen Fortgang nimmt, so sind es die Angelegenheiten des Hauses, des Privatlebens, des Land- und Stadtlebens, die sie den Zeitläuften zum Trotz durch alles hindurch und mit Ausschluss alles dessen zu malen sich bemühen, was damals die Gemüter mit Angst erfüllt und was den patriotischen Aufschwung und die Grösse ihres Vaterlandes ausmacht. Keine Unruhe, nicht die leiseste Besorgnis in dieser so merkwürdig beschirmten und umhüteten Sonder-Welt, die als der Niederschlag von Hollands goldenem Zeitalter erscheinen könnte, wenn die Geschichte uns nicht eines andern belehrte.

Der Wald atmet Frieden, die Strassen geben den Eindruck vollster Sicherheit, auf den Kanälen kommen und gehen die Schiffe; die ländlichen Feste scheinen keine Unterbrechung erfahren zu haben. Aussen vor den Hütten wird geraucht, innen wird getanzt, wir begegnen Jägern, Fischern und friedlichen Spaziergängern. Aus den Dächern der Meiereien steigt ein feiner stiller Rauch auf, der in nichts an die bestehenden Gefahren denken lässt. Die Kinder gehen zur Schule, und im Innern der Wohnungen herrscht Ordnung, Frieden und die unerschütterliche Sicherheit gesegneter Tage. Die Jahreszeiten kommen und gehen, auf dem Wasser, wo

sonst die Schiffe fahren, wird Schlittschuh gelaufen, auf dem Estrich brennt das Feuer, die Türen sind geschlossen, die Vorhänge zugezogen: wo uns Beschwerlichkeiten entgegenzutreten scheinen, sind sie nur die Folge des Klimas, nicht aber des Menschen mit seinem Tun. Es ist immer der gleiche, regelmässige, durch keinerlei äusserliche Wechselfälle gestörte Gang der Dinge und das sich gleichbleibende Einerlei der kleinen täglichen Begebenheiten, deren Gesamtheit zu der freudigen Gestaltung schöner Bilder führt.

Wenn ein Maler, der sich auszeichnet in der Wiedergabe von Reitersszenen, zufällig uns eine Leinwand vorführt, wo Pistolen- und Flintenschüsse, wo Degenstiche gewechselt werden, wo man sich gegenseitig erwürgt und tötet, so geht das vor sich an Orten, die den Krieg gewissermassen verrücken und die Gefahr ausser Landes verweisen; diese Szenen sind wie anekdotenhafte Erzählungen, und es scheint kaum, dass der Maler selbst sonderlich davon ergriffen sei. Es sind die Italiener Berghem, Wouwermann, Lingelbach, denen es mehr um den malerischen Effekt, als um Wahrhaftigkeit zu tun ist, und die von Zeit zu Zeit an der Darstellung derartiger Dinge Gefallen finden. Wo haben sie solches Getümmel gesehen? Diesseit oder jenseit der Berge?

Es ist etwas von Salvator Rosa, aber ohne den grossen Stil, in diesen Scheinvorstellungen von Scharmützeln oder grossen Schlachten, von denen wir weder den Grund noch den Zeitpunkt, noch den Schauplatz, noch auch schliesslich die Parteien kennen. Selbst die Titel dieser Bilder weisen mit aller Klarheit darauf hin, welchen Anteil man der Erfindungskraft der Maler bei ihrer Konzeption beizumessen hat. Das Museum vom Haag besitzt zwei sehr schöne Bilder grossen Formats, auf denen es blutig hergeht, wo die Schläge hageldicht fallen, und wo mit den Wunden nicht gespart ist. Das eine, das von Berghem, ein sehr wertvolles Bild von einer

erstaunlichen Ausführung, ein Gewaltstück an Handlung, Bewegung, wunderbarer Berechnung der Gesamtwirkung bei Vollendung in den Details — ein keineswegs historisches Bild — hat den Titel „Angriff eines Transportes in einem Berg-Defilé". Das andere, eines der grössten Bilder, das Wouwermann gemalt hat, heisst „Grosse Schlacht". Es erinnert an das Bild der Pinakothek in München, das bekannt ist unter dem Namen der „Schlacht von Nördlingen". Aber in alledem findet sich nichts bestimmt Greifbares, und der historisch nationale Wert dieses sehr bemerkenswerten Werkes ist nicht besser gesichert, als andererseits die Wahrhaftigkeit des Bildes von Berghem. In allen anderen Fällen sind es lediglich Episoden aus dem Räuberwesen, oder namenlose Begebnisse, an denen es sicher bei ihnen nicht gefehlt hat, und von denen man doch sagen möchte, sie seien nur vom Hörensagen gemalt nach Schilderungen, wie sie sie wohl während ihrer Reisen in den Apenninen oder im Anschluss an solche gehört haben mochten.

So hat die holländische Malerei in nichts, oder doch in so gut wie nichts, die Züge dieser unruhigen Zeit festgehalten, die kaum auch nur für Augenblicke den Geist der Maler beschäftigt zu haben scheint.

Dazu kommt, dass selbst in ihrer eigentlich malerischen und anekdotischen Malerei nicht die leiseste wirkliche Anekdote zu finden ist. Kein wirklich fest bestimmter Gegenstand, nicht ein einziger Vorgang, der eine überlegte, ausdrucksvolle und besonders bedeutungsvolle Komposition gefordert; keine Erfindung, keine Szene, die die Einförmigkeit dieses Lebens auf dem Lande oder in der Stadt, dieses platten und gewöhnlichen Lebens durchbricht, dem die tieferen Ziele, die ernste Leidenschaft und man möchte sagen das lebendige Gefühlsleben abgehen. Trinken, Rauchen, Tanzen und Lieben, all das sind keine Dinge, die man seltene oder besonders an-

ziehende Vorkommnisse nennen könnte. Und so kann man wohl auch weder das Melken und Tränken der Kühe, noch auch einen Karren, der mit Heu beladen wird, Erscheinungen nennen, denen im Landleben eine besondere Bedeutung zukommt.

Man ist immer in Versuchung, diese sorglosen und phlegmatischen Maler zu fragen und ihnen zu sagen: gibt es denn nur gar nichts Neues? Nichts in eueren Ställen, in eueren Gehöften, in eueren Häusern? Der Sturm ist übers Land gegangen, hat er denn gar nichts zerstört? Hat der Blitz nirgends eingeschlagen? Hat er weder eueren Feldfürchten, noch euerem Vieh, noch eueren Dächern, noch eueren Arbeitern Schaden gebracht? Es werden doch Kinder geboren, habt ihr denn gar keine Feste? Und sie sterben; wo aber ist euere Trauer? Ihr heiratet doch und gibt es da gar keine Freudenfeste? Kann man bei euch weinen? Ihr seid doch alle verliebt gewesen; woher aber sollen wir es wissen? Ihr habt gelitten und ihr habt Mitleid gehabt mit dem Elend anderer; ihr habt alle Plagen, allen Kummer, allen Jammer des menschlischen Lebens unter den Augen gehabt: woran aber sollen wir sehen, dass ihr Tage erlebt habt, da die Liebe, der Kummer und das wahre Mitleid in euren Herzen gewohnt haben? Euere Zeit ist, wie alle anderen, Zeuge gewesen von Streit und Leidenschaft; Eifersucht und Kuppelei haben ihr Wesen getrieben und haben zu Kampf und Zweikampf geführt. Was von alledem zeigt ihr uns? Ein gut Teil leichtsinnigen Betragens, Trinkgelage, grobes und wüstes Benehmen, eine Faulheit, die sich in Schmutz gefällt, Leute, die sich umarmen, als wenn sie sich prügelten, und hier und da den Austausch von Faustschlägen und Fusstritten, wie sie als Folgeerscheinungen auftreten übermässigen Genusses in Wein und Liebe. Ihr habt doch die Kinder lieb: wir aber sehen sie, wie ihr sie prügelt, wie sie schreien, wie sie Schmutzereien in die Ecken machen; und das sind dann eure Familienbilder.

Man stelle einen Vergleich an zwischen den verschiedenen Epochen und Ländern. Ich meine nicht in erster Linie die deutsche Schule der Gegenwart, noch auch die englische Schule, wo alles gegenständlich ist, voller Feinheit, voll berechneter Absichten, wie im Drama, der Komödie, dem Vaudeville; wo die Malerei allzusehr von der Literatur durchtränkt ist, wo sie allein von ihr lebt und wo sie sogar — in den Augen einzelner — daran zu Grunde geht; aber man nehme ein französisches Ausstellungsbuch zur Hand, man lese die Titel der Bilder und werfe dann einen Blick auf die Museumskataloge von Amsterdam und vom Haag.

In Frankreich läuft jedes Bild, das nicht einen Titel hat, und das infolgedessen nicht einen ganz bestimmten Gegenstand behandelt, Gefahr, für ein Werk gehalten zu werden, das weder richtig konzipiert noch überhaupt ernst zu nehmen ist. Und das datiert nicht von heute, das gilt nun schon so an die hundert Jahre. Von dem Tage an, wo Greuze die sentimentale Malerei erfand und unter dem lebhaften Beifall von Diderot ein Bild konzipierte, wie man eine Theaterszene konzipiert, womit dann die bürgerlichen Familienvorgänge in die Malerei übertragen waren, von diesem Tage an ist es immer die gleiche Erscheinung. Die Genremalerei hat in Frankreich nichts anderes getan, als Szenen zu erfinden, die Geschichte zu durchstöbern, die Literatur zu illustrieren, die Vergangenheit und etwas auch die Gegenwart darzustellen, mehr aber noch, als das Frankreich von heute, die Eigentümlichkeiten fremder Sitten und fremden Klimas zu malen.

Ich brauche nur Namen zu nennen; um eine lange Reihe von anziehenden und schönen, von vergänglichen oder dauernd berühmten Werken aufleben zu lassen, die immer irgend etwas bedeuten, die sämtlich Tatsachen oder Gefühle darstellen, die Leidenschaften schildern oder aber Anekdoten erzählen, und die alle ihre Hauptperson und ihren Held haben: Granet,

Bonington, Leopold Robert, Delaroche, Ary Scheffer, Roqueplan, Decamps, Delacroix; und ich nenne hier nur die Verstorbenen. Man denke an Franz I., Karl V., den Herzog von Guise, Mignon, an Margarete, an van Dyck in London; alle die Vorgänge, die aus Goethe geschöpft sind, aus Shakespeare, aus Byron, aus Walter Scott, aus der Geschichte von Venedig, aus dem Hamlet, Yorik, Macbeth, Mephisto, Polonius, Giaur, Lara, Götz von Berlichingen, dem Gefangenen von Chillon, Ivanhoë, Quentin Durward, dem Bischof von Lüttich und dann die Foscari, Marino Faliero und auch die Barke von Don Juan, und schliesslich die Geschichte Simsons und die Cimbern, denen allen dann die merkwürdigen Darstellungen aus dem Orient gefolgt sind. Und wenn wir nun noch eine Liste aufstellen wollten der Genrebilder, die uns von Jahr zu Jahr bezaubert, gerührt und bewegt haben, von den Inquisitionsszenen an, von dem Kolloquium zu Poissy bis zu Karl V. in St. Just, wenn wir, wie gesagt, in diesen letzten 30 Jahren das hervorheben wollten, was die französische Sehule an Hervorragendstem und Ehrenwertestem in dieser Art hervorgebracht hat, so würden wir finden, dass das dramatische, romantische, historische oder sentimentale Element beinahe ebensoviel zu dem Erfolg ihrer Werke beigesteuert hat, wie das eigentliche malerische Talent der ausführenden Künstler.

Und finden wir etwas auch nur irgendwie Ähnliches in Holland? Die Kataloge sind verzweifelt arm mit nichtssagenden vagen Bezeichnungen: „Spinnende Hirtin mit Herde“, so heisst im Haag ein Bild von Karel Dujardin; von Wouverman: „Die Ankunft vor einem Gasthof“, „Rast der Jäger“, „Reitbahn auf dem Lande“, „Der Karren“, „Ein Lager“, „Ruhe auf der Jagd“ etc.; von Berghem: „Jagd auf ein Wildschwein“, „Furt in Italien“, „Ländliches Idyll“ etc.; von Metsu; „Der Jäger“, „Die Musikliebhaber“; von Terborch:

„Die Depesche“; u. s. f. von Gerard Dou, von Ostade, von Mieris und selbst von Jan Steen, dem gewecktesten von allen, und dem einzigen, der durch den tiefen und derben Sinn seiner Anekdoten ein wirklicher Erfinder und selbständiger Karikaturist, ein Humorist von dem Schlage Hogarths und der ein Literat und beinahe ein Komödiendichter ist in seinen Possen. Die schönsten Werke verbergen sich unter Titeln von immer gleichbleibender Plattheit. Der wundervolle Metsu der Sammlung van der Hoop wird genannt „Die Beute des Jägers“, und niemand würde annehmen, dass die „Ruhe bei einer Scheune“ ein unvergleichliches Werk von Paul Potter und die Perle der Galerie Arenberg bedeutet. Man weiss, was der „Stier“ von Paul Potter und die „Kuh, die sich spiegelt“ oder der noch berühmtere „Stier“ aus St. Petersburg bedeuten. Und was die „Anatomie“ und die „Nachtwache“ anlangt, so wird die Bemerkung gestattet sein, dass es nicht die Bedeutung des Gegenstandes war, die diesen beiden Werken ihre Unsterblichkeit gesichert hat.

So scheint es denn, dass überall anders, mit Ausnahme allein der holländischen Schule, alle Gaben des Herzens und des Geistes zutage treten, feine Zartheit und Empfindsamkeit, ein freimütiges Interesse für die Vorgänge der Geschichte, gründliche Kenntnis der Dinge des Lebens, und dass man überall anders pathetisch, rührend, interessant und belehrend zu wirken sich bemüht, nur hier nicht. Und die Schule, die am ausschliesslichsten sich mit der Welt der wirklichen Dinge beschäftigt hat, scheint unter allen die zu sein, die am stärksten ihren geistigen Gehalt verkannt hat; und weiter scheint die Schule, die sich mit dem leidenschaftlichsten Eifer dem Studium des rein Malerischen gewidmet hat, weniger als irgend eine andere die lebendige Quelle dieses Malerischen gesehen zu haben.

Welchen inhaltlichen Grund hat ein holländischer Maler,

ein Bild zu malen? Gar keinen! Und man achte darauf, dass man ihn nach diesem Grunde nie fragt. Ein Bauer mit weingeröteter Nase schaut uns mit seinen grossen Augen an und hält uns mit breitlachendem Munde einen Bratspiess entgegen: ist die Sache gut gemalt, so hat sie ihren Wert. Bei uns dagegen, wenn der greifbare Inhalt fehlt, so bedarf es wenigstens an dessen Stelle eines lebhaften und wahren Gefühls und einer greifbaren Gemütsbewegung des Malers. Eine Landschaft, die nicht mit Nachdruck die Gemütsverfassung ihres Urhebers zur Schau trägt, gilt als ein verfehltes Werk. Wir können nicht mehr, wie Ruysdael, ein Bild von seltensten Qualitäten gestalten, lediglich mit einem schäumenden Wasserfall, wie er zwischen braunen Felsen herabstürzt. Ein Stück Vieh auf der Weide, das nicht seine „Idee" hat, ist eine Sache, die man nicht malen kann.

Ein sehr selbständiger Maler unserer Zeit, von leidlich hohem Flug der Seele, nicht reich an Geist, aber von gutem Herzen, eine Natur, wie sie das Landleben reifen lässt, hat über das Land und über die Landbewohner, über ihre schwere, melancholische Arbeit, und über das, was gross und vornehm daran ist, Dinge gesagt, die niemals ein Holländer zu finden gewagt haben würde. Er hat sie in einer etwas barbarischen Sprache gesagt und in einer Form, wo der Gedanke mehr Kraft und Klarheit hat, als die Hand. Man ist ihm unendlich dankbar gewesen für seine Absichten; man hat in ihm für die französische Malerei etwas gesehen, wie die feine Empfindung eines Burns, der es nur an dem rechten Geschick fehlt, in gleicher Weise mitteilbar zu werden. Sucht man aber von alledem die Summe zu ziehen, so muss man doch wohl zunächst fragen, ob er gute Bilder gemalt und hinterlassen hat. Hat seine Form, seine Sprache, ich meine diese äussere Hülle, ohne die die Werke des Geistes weder sind noch leben, hat sie alle die Eigenschaften, deren es bedarf,

um ihn zum grossen Maler zu stempeln und ihm ein langes Leben in der Kunst zu sichern? Neben Paul Potter und Cuyp erscheint er als ein tiefer Denker; vergleicht man ihn mit Terborch und Metsu, so ist er ein Träumer, mit all der lockenden Anziehungskraft eines solchen. Denkt man an die Trivialitäten von Steen, Ostade oder Brouwer, so hat er etwas unleugbar Vornehmes. Als Mensch hat er eine Tiefe des Gehalts, gegen die ihrer keiner aufkommen kann; aber als Maler, ist er da ihresgleichen?

Und was ist nun das Schlussergebnis von alledem? so wird man fragen.

Worauf ich zunächst erwidern muss, ob es denn notwendig ist, eine solche Schlussfolgerung wirklich zu ziehen. Wir Franzosen haben den Beweis geliefert, dass es uns an Genie der Erfindung nie gefehlt hat; an eigentlich malerisch-bildnerischen Gaben aber haben wir uns nie reich erwiesen. Die Holländer haben sich nie auf die Erfindung verlegt, aber sie haben wunderbar zu malen gewusst. Und damit ist gewiss schon ein recht erheblicher Unterschied hervorgehoben. Daraus aber scheint mir noch nicht zu folgen, dass man nun unbedingt eine Wahl treffen soll zwischen den Eigenschaften, die das eine Volk im Gegensatz zum andern aufweist, gleich als ob zwischen ihnen ein Widerspruch bestände, der es zu einem Ausgleich und zu einer Versöhnung nicht kommen lässt. Bis jetzt hat der Gedanke sich nur bei den grossen Werken der bildenden Kunst als von einer sicheren Trag- und Stützkraft erwiesen. Sobald das rein äussere Mass abnahm, und der Gedanke Werke von geringerem Umfang beleben wollte, scheint er alle seine Kraft verloren zu haben.

Die Feinheit der Empfindung hat eine kleine Zahl gerettet; die Neugierde hat ihrer eine grosse Zahl verdorben; der Verstand aber, wo er in den Vordergrund trat, hat sie alle miteinander zugrunde gerichtet.

Ist das der Schluss, der sich aus den vorhergehenden Bemerkungen ergibt? Sicherlich mögen sich noch andere finden lassen; ich aber und für heute kann keinen anderen gewahren.

V.

Paul Potter.

Neben der „Anatomie“ und der „Nachtwache“ ist der „Stier“ von Paul Potter die gerühmteste Sehenswürdigkeit, die Holland aufzuweisen hat. Das Museum im Haag dankt diesem Bild ein gut Teil des Interesses, dessen es der Gegenstand geworden. Es ist nicht das grösste Bild von Paul Potter; aber es ist wenigstens das einzige seiner grossen Bilder, das eine ernsthafte Prüfung verdient. Die „Bärenjagd“ im Museum in Amsterdam ist, wenn man sie als authentisch gelten lässt, und selbst wenn man sie von ihren entstellenden Übermalungen befreit, nie etwas anderes gewesen, als eine jugendliche Extravaganz und der grösste Irrtum, den er je begangen. Der „Stier“ dagegen ist unschätzbar. Legt man den gegenwärtigen Marktwert der Werke von Paul Potter zugrunde, so wird niemand zweifeln, dass er, zum Verkauf gestellt, in einer Auktion, an der ganz Europa teilnehmen würde, einen geradezu fabelhaften Preis erzielen dürfte. Aber es liegen in der Wertung seiner Malerei gewisse Missverständnisse vor, die man gut tun wird, aufzuklären. Das Bild ist den Preis wert, den man ihm zuerkennt, und doch ist es kein eigentlich gutes Bild. Paul Potter war ganz gewiss ein

sehr grosser Maler, aber daraus folgt noch nicht, dass er ein so grosser Maler war, wie man wohl annimmt.

An dem Tage, an dem die fiktive Versteigerung, von der ich spreche, stattfinden würde, womit das Recht gegeben wäre, ohne irgend welche Rücksicht die Vorzüge dieses berühmten Werkes einer sorgfältigen Erörterung zu unterziehen, an diesem Tage möchte wohl jemand, der es wagen wollte, die Wahrheit zu sagen, ungefähr in folgendem Sinne sich vernehmen lassen: „Der grosse Ruf, den das Bild geniesst, ist gleichzeitig sehr übertrieben und sehr gerecht: dies aber beruht auf einem Mangel an scharfer Unterscheidung. Man betrachtet es als ein Blatt von einer unvergleichlichen Malerei; und das ist ein Irrtum. Man glaubt, es läge hier ein Beispiel vor, das vorbildlich sei, ein Modell, das man nachahmen soll, und aus dem unwissende Generationen die technischen Geheimnisse ihrer Kunst lernen können. Und das ist wieder ein Irrtum und zwar ein fundamentaler Irrtum. Das Werk ist hässlich, es ist schwach in der Konzeption, die Malerei ist monoton, dick, schwer, fahl und trocken. Die Anordnung ist denkbar armselig. Vor allen Dingen fehlt diesem Bilde die Einheit; Anfang und Ende sind, wer weiss wo; das Licht bestrahlt es wohl, ohne doch zu der Wirkung einer eigentlichen Beleuchtung zu gelangen, da es die kreuz und quer über das Bild verteilt ist, da es von allen Seiten zugleich kommt, und da es schliesslich aus dem Rahmen heraustritt, so sehr scheint es auf der Oberfläche der Leinwand zu liegen. Das Bild ist zu voll, ohne doch wirklich gefüllt zu sein. Weder die Linien, noch die Farben, noch die Berechnung der Effekte verleiht ihm jene ersten Daseinsbedingungen, die für jedes auch nur einigermassen geordnete Werk unerlässlich sind. Die Tiere wirken in ihrem grossen Format geradezu lächerlich. Die blassgelbe Kuh mit weissem Kopf ist wie aus festem Stoff konstruiert. Das Schaf und der Widder

sind wie aus fester Gips-Masse geformt. Und was den Schäfer anlangt, so hat er noch nie einen Verteidiger gefunden. Nur zwei Teile dieses grossen Bildes sind es, die gemacht zu sein scheinen, sich zu vertragen, nämlich der grosse Himmel und der grosse Stier. Die Wolke steht richtig an ihrem Fleck: sie ist an der richtigen Stelle belichtet und ist richtig in der Farbe, so wie es der Hauptgegenstand verlangt, dessen plastische Form sie begleiten oder stärker betonen soll. Dank seiner gründlichen Kenntnis der Kontrastgesetze hat der Maler die hellen Farben und die dunkleren Töne auf dem Stier gut abzustufen gewusst. Die dunkelste Partie steht im Kontrast zur hellen Partie des Himmels, und alles, was an dem Tier die grösste Energie und die sorgfältigste Durcharbeitung aufweist, steht in gleichem Kontrast zu dem, was in der Atmosphäre am klarsten und am durchsichtigsten ist; aber das ist kaum ein Verdienst bei der Einfachheit des gegebenen Problems. Alles übrige ist nichts als Beiwerk, das man ebensogut und unbekümmert abschneiden könnte, und zwar nur zum Vorteil des Bildes."

Das wäre dann eine brutale aber eine treffsichere Kritik. Und trotzdem würde die herrschende Meinung, deren Urteil weniger tüftelig oder aber, wenn man will, hellblickender ist, sie würde sagen, dass allein schon der Name den Preis wert ist.

Solche herrschende Meinung verirrt sich niemals vollständig. Auf ungewissen, oftmals nicht gut gewählten Wegen gelangt sie doch schliesslich zur Formulierung eines wahren und echten Gefühls. Gibt sie sich jemand hin, so sind die Motive, auf Grund deren sie sich hingibt, nicht immer die besten, immer aber werden sich dann andere gute Gründe finden, die den Beweis erbringen, dass sie gut daran tat, sich so hinzugeben. Sie irrt in ihren Beweisen, und oftmals hält sie Fehler für Vorzüge. Sie rühmt einen Maler wegen seiner vorzüglichen Ausführung, und es stellt sich dann heraus, dass

gerade darin sein geringstes Verdienst liegt; sie glaubt, dass ein Maler gut malt, wenn er schlecht malt, und weil er kleinlich und sorgsam ausführt. Was an Paul Potter in erster Linie zur Bewunderung reizt, dass ist die bis auf das äusserste getriebene Genauigkeit in der Nachahmung der behandelten Gegenstände. Es wird dann verkannt oder übersehen, dass in solchem Fall die Seele des Malers mehr wert ist, als das Werk, und dass die Art zu fühlen unendlich viel höher steht, als schliesslich das Ergebnis.

Als er im Jahre 1647 den Stier malte, war Paul Potter noch nicht 23 Jahre alt. Er war ein ganz junger Mann; nach dem gemessen, was die meisten Menschen sind in einem Alter von 23 Jahren, war er ein Kind. Welcher Schule hat er angehört? Gar keiner. Hat er Lehrer gehabt? Wir kennen keinen anderen Lehrer, als seinen Vater Pieter Potter, einen ganz unbekannten Maler, und Jakob De Wet, der ebenfalls nicht die Kraft hatte, einen Schüler zu beeinflussen, weder im guten noch im schlechten. Paul Potter fand also in seiner ersten Kindheit und später im Atelier seines zweiten Lehrers nur naive Ratschläge und keinerlei feste Lehrsätze; aber wunderbar genug, nach mehr verlangte der Schüler nicht. Bis zum Jahre 1647 lebte Paul Potter zwischen Amsterdam und Haarlem, d. h. zwischen Franz Hals und Rembrandt, in dem lebendigsten, ergreifendsten, und an berühmten Meistern reichsten Kunstherd, den die Welt je gekannt, wenn man von den Italienern des voraufgegangenen Jahrhunderts absieht. An Lehrern also fehlte es nicht; er hatte nur die Qual der Wahl. Wynants war 46 Jahre alt, Cuyp 42, Terborch 39, Ostade 37, Metsu 32, Wouwerman 27, Berghem war mit 23 Jahren ihm etwa gleichaltrig. Viele sogar unter den jungen Leuten waren Mitglieder der Lukasgilde. Und schliesslich hatte schon der grösste und der berühmteste von allen, Rembrandt, die Nachtwache gemalt, und hatte sich als einen

Meister gezeigt, zu dem man sich wohl hingezogen fühlen mochte.

Was ward da nun aus Paul Potter? Wie hat er sich zu isolieren gewusst in dem Zentrum dieser lebensprühenden reichen Schule, wo die technische Geschicklichkeit ausserordentlich, das Talent ein Gemeingut, die Art und Weise, gesehene Dinge wiederzugeben, ziemlich gleichförmig und wo dennoch — eine wunderbare Erscheinung in diesem herrlichen Zeitalter, — die Art zu fühlen äusserst persönlich war. Hat er Mitschüler gehabt? Wir kennen sie so wenig, wie seine Freunde. Kaum dass sich mit Sicherheit feststellen lässt, in welchem Jahre er geboren ist. Schon früh offenbart sich sein Talent. Mit 14 Jahren hat er ein entzückendes Aquarell gemalt; mit 22 Jahren ist er in vielen Punkten noch ganz unwissend, in anderen von einer beispiellosen Reife. Er arbeitet und produziert Werk auf Werk; und wunderbar sind sie zum Teil. In wenig Jahren häuft er sie in Hast zusammen, in allzu grosser Zahl, als folge der Tod ihm auf den Fersen; und dabei doch mit einem Fleiss und einer Geduld der Ausführung, die diese erstaunliche Arbeit zum Wunder stempeln. Er hat sich verheiratet; jung für einen andern, aber spät für ihn selbst; denn so geschah es am 3. Juli 1650, und am 4. August 1654, vier Jahre darauf, hat der Tod ihn dahingerafft, da sein Ruhm in seinen Werken schon gesichert war, aber ehe er sein Handwerk im vollen Umfang beherrscht hat. Wo finden wir etwas Einfacheres, Kürzeres und Vollendeteres? Genie und nichts Erlerntes, ernsteste Studien, das naive und doch gehaltvolle Ergebnis aus einem aufmerksamen Sehen und einer richtigen Überlegung; dazu dann ein grosser persönlicher Zauber, die abgeklärte Sanftmut eines Geistes, der gern tiefen Gedanken nachgeht, der Fleiss eines mit Skrupeln überladenen Gewissens, die stille Traurigkeit, die untrennbar ist von der einsamen Arbeit und vielleicht

noch die Melancholie, die den Wesen eigen ist, denen die rechte Gesundheit fehlt; so ungefähr ist das Bild, in dem uns Paul Potter entgegentritt.

Nach dieser Definition gibt der Stier im Haag den ganzen Mann vorzüglich wieder, nur dass der Zauber hier fehlt. Es ist eine grosse Studie, zu gross vom Standpunkt des gewöhnlichen gesunden Menschenverstandes aus, aber nicht zu gross für alle die Fragen, die der Maler hier aufgeworfen hat, und für die Lehren, die er daraus gezogen.

Man denke, dass Paul Potter — vergleicht man ihn mit seinen glänzenden Zeitgenossen — keine der Traditionen seines Handwerks kannte; wobei ich nicht etwa an besondere Kniffe denke, an die auch nur zu denken seine Aufrichtigkeit ihm nie gestattet haben würde. Er studierte ganz besonders die Form und den Anblick der Dinge in ihrer absoluten Einfachheit. Die leiseste Künstelei ward ihm zur Störung, die ihn nur genieren konnte, weil sie die Klarheit in der optischen Erfassung der Dinge trübte. Ein grosser Stier in einer weiten Ebene, ein grosser Himmel und sozusagen gar kein Horizont; welche bessere Gelegenheit konnte sich dem Lernenden bieten, um ein für allemal eine Menge höchst schwieriger Dinge zu lernen und sie nun ein für allemal wie abgezirkelt zu kennen. Die Bewegung ist einfach, denn es bedurfte ihrer nicht; die Gebärde ist wahr, der Kopf wunderbar lebendig. Das Tier zeigt sein bestimmtes Alter, seinen Typus, seinen Charakter, sein Temperament, seine Länge und Höhe, seine Gelenke und Knochen, seine Muskeln, sein, je nachdem, rauhes oder glattes, flockiges oder gestriegeltes Fell, seine schlaffe oder gespannte Haut — und alles das in der letzten Vollendung. Der Kopf, das Auge, der Hals, die Vorderpartie zeigen, vom Standpunkt einer naiven und starken Beobachtung aus, Qualitäten der erlesensten Art, und haben vielleicht nirgends wieder ihresgleichen. Gewiss ist weder die Materie des Farbenauf-

trags schön, noch ist die Farbe gut gewählt; Materie und Farbe sind hier allzu sichtbarlich der Sorge um die Form untergeordnet, als dass man noch nach dieser Richtung viel verlangen könnte, nachdem der Zeichner alles, oder beinahe alles nach einer anderen hin gegeben. Und mehr noch, selbst der Ton und die Behandlung dieser so leidenschaftlich beobachteten Partieen gibt schliesslich den Eindruck der Natur wieder, so wie sie wirklich ist, in ihrem Relief, ihren Nuancen ihrer eindringlichen Gewalt und beinahe bis in ihre tiefsten Geheimnisse hinein. Es ist unmöglich, sich ein klarer umschriebenes und formaleres Ziel zu setzen; und dieses Ziel dann mit grösserer Sicherheit zu erreichen. Man sagt, der „Stier von Paul Potter" und ich versichere, dass diese Bezeichnung nicht genügt; man könnte sagen „Der Stier" und für mein Gefühl wäre dies das grösste Lob, das man diesem in seinen schwachen Partieen so mittelmässigen und doch im ganzen so entscheidenden Werk erteilen könnte.

Und so steht es mit nahezu allen Bildern von Paul Potter. Meist hat er sich das Ziel gesetzt, irgend welchen charakteristischen Vorgang in der Natur, oder irgend welches neue Gebiet in seiner Kunst zu studieren, und wir können sicher sein, dass er an solchem Tage unfehlbar zu einer neuen Erkenntnis durchgedrungen ist und zu der unmittelbaren Wiedergabe dessen, was er gelernt hat. Die „Wiese" im Louvre, deren Hauptstück, ein grauroter Stier, die Wiederholung einer Studie ist, die ihm oftmals gedient hat, kann ebenso als ein schwaches, oder aber als ein sehr starkes Bild gelten, je nachdem man es als das Werk eines Meisters oder aber als die glänzende Skizze eines Schülers ansieht. Die „Wiese mit Tieren" im Museum im Haag, die „Hirten und ihre Herde", „Orpheus, wie er die Tiere bezaubert" im Museum in Amsterdam, alle diese Bilder und ein jedes in seiner Art sind Studien, sind nur der Vorwand für Studien, und nicht wie man wohl

zu glauben versucht wäre, eine jener Konzeptionen, wo die Phantasie irgend welche Rolle spielt. Es sind Tiere, die von nahem beobachtet sind, die ohne grosse Kunst gruppiert sind, aufgefasst in einfachen Haltungen, oder aber mit schwierigen Verkürzungen, niemals aber in einer besonders komplizierten, noch auch besonders reizvollen Anordnung.

Die Arbeit selbst ist mager, zögernd, manchmal sogar peinlich. Die Art des Farbenauftrags streift an das Kindliche. Das Auge von Paul Potter, das eine ganz eigene Genauigkeit und eine durch nichts zu ermüdende durchdringende Fähigkeit auszeichnet, detailliert, untersucht, weiss bis zum Äussersten der Ausdrucksfähigkeit zu gelangen, verliert sich niemals, aber macht auch niemals Halt. Paul Potter weiss nichts von der Kunst, um der Wirkung willen Opfer zu bringen, und selbst das weiss er noch nicht, dass es oft gilt: stillschweigend einbegreifen und zusammenfassen, wo die Versuchung zu grösserer Breite verlocken will. Bekannt ist die nachdrückliche Emsigkeit seines Pinsels und die verzweifelnden Bemühungen, mit denen er kompakten Baumschlag und das dichte Gras der Wiese wiederzugeben sucht. Sein Malertalent ist ein Ergebnis seines Talentes als Stecher. Bis an das Ende seiner Tage und selbst in seinem vollendetsten Werke hat er nicht aufgehört so zu malen, wie man mit dem Grabstichel arbeitet. Sein Werkzeug wird weicher und bietet sich einer gewandelten Handhabung dar; aber unter der dicksten Malerei noch macht sich die feine Spitze fühlbar, der scharfe Schnitt, der ritzende Zug. Nur gradweise, mit vielen Anstrengungen und dank einer geregelten und ganz persönlichen Selbsterziehung gelangt er dazu, seine Palette so zu handhaben, wie es die andern alle tun: sobald er aber dies einmal erreicht hat, ist er auch allen anderen überlegen.

Trifft man unter seinen Bildern aus den Jahren von 1647 bis 1652 eine Auswahl, so lässt sich aus ihnen mit Leichtigkeit

sein Werdegang, Sinn und Ziel seiner Studien, die Natur seiner Untersuchungen und, zu einer gegebenen Stunde, die alles andere ausschliessende Arbeitsaufgabe erkennen, die er sich gestellt hatte. So kann man allmählich den Maler aus dem Zeichner sich entwickeln sehen. Man kann verfolgen, wie seine Farbe bestimmter wird, wie seine Tönung den in der Farbe herrschenden Gesetzen immer mehr gehorcht, und schliesslich wie das Helldunkel ganz von selbst zutage tritt und wie eine Entdeckung, für die dieser unschuldige Geist keinem Menschen verschuldet ist.

Die zahlreiche Menagerie, die um einen in Wams und hohe Stiefel gekleideten Zauberer versammelt ist, der die Leier schlägt und den man Orpheus nennt, ist ein geistreicher Versuch eines jungen Mannes, dem alle Geheimnisse seiner Schule noch fremd sind und der draussen auf der Weide die mannigfaltigsten Effekte des halben Lichtes studiert. Es ist gleichzeitig schwach und doch gehaltvoll; die Beobachtung ist richtig, die Mache zaghaft, die Art zu sehen entzückend.

In der „Wiese mit Tieren“ ist das Ergebnis noch besser. Der Luftton ist vorzüglich ; allein das Metier beharrt noch in seiner kindlichen Gleichmässigkeit.

Die „Kuh, die sich spiegelt“, ist eine Lichtstudie, und zwar im vollen Licht um die Mitte eines schönen Sommertages beobachtet. Es ist ein sehr berühmtes Bild, und man mag es mir glauben, es ist ausserordentlich schwach, unzusammenhängend, von gelblichem Licht durchsetzt, das, wenn auch mit einer unerhörten Geduld studiert, dadurch doch weder an Interesse, noch auch an Wahrheit gewinnt, unsicher in Berechnung des Effekts, und von einem Fleiss, der hier als Mühseligkeit erscheint. Ich würde diese Schüleraufgabe, und zwar eine der wenigst gelungenen, die er gelöst, ganz übergehen, wenn nicht selbst in diesem unfruchtbaren Bemühen die wunderbare Aufrichtigkeit eines Geistes uns ent-

gegenträte, der da sucht, der nicht alles weiss, der alles wissen möchte, und der um so leidenschaftlicher an das Werk geht, als seine Tage ihm gezählt sind.

Im Gegensatz dazu kann ich, ohne den Louvre und die Niederlande zu verlassen, zwei Bilder von Paul Potter anführen, die einen vollendeten Maler verraten und von denen man sicherlich sagen darf, dass sie Werke sind in der höchsten und seltensten Bedeutung des Wortes; und was besonders bemerkenswert ist, — das eine davon stammt aus dem Jahre 1647, also aus demselben Jahre, in dem der Stier entstanden ist.

Ich meine die kleine Herberge im Louvre, die im Katalog unter dem Titel angeführt ist: „Pferde vor der Türe einer Hütte“ (No. 399). Es ist eine Abendstimmung. Zwei ausgespannte, aber aufgezäumte Pferde stehen vor einer Krippe; ein Brauner und ein Schimmel; der Schimmel völlig ausgepumpt. Der Fuhrmann hat soeben Wasser aus dem Fluss geholt; er kommt die Böschung herauf, den einen Arm in der Luft, während er mit dem anderen einen Eimer hält; so hebt er sich als zarte Silhouette gegen den unter den letzten Strahlen der untergehenden Sonne aufleuchtenden Himmel ab. Es ist einzig als Gefühl, als Zeichnung, als geheimnisvolle Wirkung, als Schönheit des Tones und als entzückende und geistreiche Intimität der Arbeit.

Das andere von 1653, also aus dem seinem Tode vorangehenden Jahre, ist nach jeder Richtung hin ein wunderbares Meisterwerk: in der Anordnung, der Farbenverteilung, dem vollendeten Können, ohne dass die Naivität verloren gegangen, in der Sicherheit der Zeichnung, der Kraft der Arbeit, der Festigkeit des Auges und dem Zauber der Hand. Die Galerie Arenberg, die dieses wertvolle Juwel besitzt, hat nichts Wertvolleres aufzuweisen. Man braucht nur diese beiden unvergesslichen Bilder zu sehen, um zu verstehen, was Paul Potter

machen wollte und was er sicherlich, und nur noch reicher gemacht hätte, wäre ihm dazu die Zeit beschieden gewesen.

Und so bleibt es bei dem, was schon gesagt wurde, dass Potter alles, was er an Erfahrung erworben, nur sich selbst verdankte. Er lernte von Tag zu Tag und alle Tage; das Ende aber ereilte ihn, bevor er ausgelernt hatte, und wir dürfen das nicht vergessen. Und ebenso wie er keinen Lehrer gehabt hatte, so hat er auch keinen Schüler hinterlassen. Sein Leben war zu kurz, um noch Zeit und Raum zu lassen für eine Lehrtätigkeit. Und übrigens was hätte er lehren wollen? Die Art zu zeichnen? Es ist eine Kunst, die sich wohl empfehlen, nicht aber lehren lassen kann. Eine geschickte Berechnung eindrucksvoller Wirkung? Selbst in seinen letzten Tagen war sie selbst ihm noch fremd. Das Helldunkel? In allen Werkstätten von Amsterdam war es weit besser bekannt, als er selbst es kannte. Denn, wie ich schon sagte: es war das eine Erscheinung, die sich ihm beim Anblick der holländischen Landschaft erst nach langem Studium und auch dann nur selten offenbart hatte. Die Kunst der Farbenzusammenstellung? Man sieht die Mühe, die er hatte, sich zum Herrn der seinen zu machen und, was die technische Geschicklichkeit anlangt, so war er so wenig der Mann dazu sie zu empfehlen, wie seine Werke davon Zeugnis ablegen.

Paul Potter hat gute Bilder gemalt, die nicht alle zu guten Vorbildern geworden sind. Eher, dass er ein gutes Beispiel gab, wie ein ganzes Leben unter dem Gesichtswinkel der Vorbildlichkeit betrachtet werden kann.

Mehr als bei irgend einem Maler in dieser ehrlichen Schule spricht sein Leben von Naivität, von Geduld, von Umsicht und von einer Liebe, die in dem Streben nach dem Wahren sich nie hat beirren lassen. Diese Lehren waren

vielleicht die einzigen, die er empfangen hatte, sicherlich waren es die einzigen, die er weiterzugeben vermochte.

Hier ist der Punkt, wo die starke Wurzel seiner ganzen Originalität und auch seiner ganzen Grösse liegt.

Eine lebhafte Neigung für das Landleben, eine offene ruhige Seele, die Stürme nicht erlebt hat, keine Nerven, eine tiefe und gesunde Empfindung, ein wunderbares Auge, ein feines Gefühl für Mass, der Geschmack an klaren, wohlgeordneten Dingen, an dem spielenden Ausgleich der Formen, an dem genauen Verhältnis der verschiedenen Grössen, der Instinkt für eine richtige Anatomie, und schliesslich eine erstaunliche Begabung als Konstrukteur. Alles in allem jene Begabung, die ein Meister unserer Tage die Ehrlichkeit des Talents genannt hat; eine angeborene Vorliebe für die Zeichnung, aber ein solcher Hunger nach dem Vollkommenen, dass er eine wirklich vollendete Malerei sich für später aufhob, dass er aber eine gute Malerei schon jetzt hie und da aufzuweisen vermochte; eine erstaunliche Einteilung in seiner Arbeit, eine unerschütterliche Kaltblütigkeit in allem Ungestüm seines Anlaufs, eine ausserordentlich feine Natur, wenn man nach seinem traurigen und leidenden Gesicht schliessen darf — so war dieser junge Mann einzig zu seiner Zeit, immer einzig, was auch immer kommen mag; und als ein solcher erscheint er von seinen ersten tastenden Versuchen an bis zu seinen Meisterwerken.

Welche seltene Erscheinung, vor einem Genie zu stehen, dem es zuweilen an Talent fehlt! Und welches Glück, in diesem Grade einen Unbefangenen bewundern zu dürfen, zu dessen Gunsten nichts anderes in die Wagschale fiel, als seine glückliche Geburt, die Liebe zur Wahrheit und eine Leidenschaft zur Selbstzucht und zur Selbstvervollkommnung.

VI.

Die Holländer und der Louvre.

Wenn man Holland nicht besucht hat und den Louvre kennt, ist es dann möglich, sich eine genaue Vorstellung von der holländischen Malerei zu machen? Ganz gewiss. Sehen wir von wenigen Lücken ab — mancher Maler fehlt uns vollständig, von manch anderem fehlt uns das letzte Wort seiner künstlerischen Ausdrucksweise, aber die Zahl dieser Lücken ist gering — so gibt uns der Louvre von dem Gesamtbild der Schule, von ihrem Geistesgehalt, ihrem Charakter, der Mannigfaltigkeit ihrer Ausdrucksform, unter denen allein die Korporations- und Regentenstücke fehlen, einen nahezu entscheidenden historischen Auszug, eine unerschöpfliche Quelle für das gründlichste Studium.

Haarlem ist die Heimatstadt eines Malers, von dem wir bisher nichts kannten, als den Namen, bis er ganz neuerdings zum Gegenstand einer geräuschvollen, wohlverdienten Bewunderung geworden ist. Ich meine Franz Hals. Der späte Enthusiasmus, der ihm zuteil geworden, ist ausserhalb der Mauern von Haarlem und Amsterdam nur schwer verstanden worden.

Jan Steen ist uns nicht viel bekannter. Ein Mann, dem es an eigentlich anziehenden Gaben fehlt, und den man in seiner Heimat aufsuchen, dessen Bekanntschaft man aus der Nähe machen und mit dem man sich öfters unterhalten muss, um nicht zu sehr sich zurückgestossen zu fühlen durch sein lärmendes Wesen und durch seine weitgehenden Freiheiten. Weniger Windbeutel, als er wohl scheinen mag, nicht ganz so grob, als man wohl glauben möchte, sehr ungleichmässig, weil er gewissermassen kreuz und quer malt, mag er nun vorher getrunken haben, oder nicht. Alles in allem aber ist

es gut, zu wissen, was Jan Steen wert ist, wenn er nüchtern ist, und der Louvre gibt nur eine sehr unvollständige Vorstellung seiner Enthaltsamkeit und seines grossen Talentes.

Van der Meer ist beinahe unbekannt in Frankreich, und da er gewisse Besonderheiten in der Art seiner Beobachtung aufweist, die selbst in seiner Heimat ziemlich allein stehen, so verlohnte sich eine Reise nach Holland schon allein mit dem einen Ziele, diese Sondererscheinung der holländischen Kunst gründlich kennen zu lernen. Sieht man von diesen Entdeckungen und von einigen anderen von geringerem Wert ab, so lassen sich solche von grösserer Bedeutung ausserhalb des Louvre und seiner Annexe nicht machen, unter welchen Annexen ich gewisse französische Sammlungen verstehe, die vermöge der Namen und der erlesenen Stücke ihres Inhalts den Wert von Museen haben. Man möchte sagen, dass Ruysdael für Frankreich gemalt hat, so zahlreich sind seine Werke da vertreten und so häufig begegnen wir ihm heute, wo wir ihn würdigen und achten. Um das natürliche Genie von Paul Potter oder die expansive Kraft von Cuyp kennen zu lernen, müsste man vielleicht gewisse weitgehende Schlussfolgerungen ziehen; aber man würde zum Ziele kommen. Hobbema hätte sich darauf beschränken können, die Mühle im Louvre zu malen; er würde nur gewinnen, wenn er allein aus diesem Meisterwerk bekannt wäre. Und was Metsu, Terborch, die beiden Ostade, besonders aber Pieter de Hooch anlangt, so weiss man von ihnen das Wesentliche, wenn man nur ihre Pariser Bilder kennt.

Auch habe ich lange Zeit geglaubt, und diese Meinung hat sich mir hier gefestigt, dass man uns einen grossen Dienst erweisen würde, wenn jemand eine Reise durch den Louvre schriebe, oder weniger noch, eine Reise durch den Salon carré, oder noch weniger eine Reise, die die Besichtigung nur weniger Bilder zum Gegenstand hätte, unter denen, wie ich

annehme, der „Besuch“ von Metsu, der „Offizier und die junge Frau“ von Terborch und das holländische Interieur von Pieter de Hooch nicht fehlen würden.

Ganz sicherlich wäre dies, ohne dass man weit zu gehen hätte, eine originelle Entdeckungsfahrt, der heutzutage ein grosser belehrender Wert zukäme. Ein wirklich scharf blickender Kritiker, der sich der Aufgabe unterzöge, uns alles das klar zu machen, was diese drei Bilder enthalten, würde uns, wie ich glaube, durch die Fülle und Neuheit seiner Beobachtungen gewaltig in Erstaunen setzen. Wir würden uns überzeugen, dass das bescheidenste Kunstwerk als Unterlage dienen kann zu einer gründlichen Analyse, dass ein solches gründliches Studium eine Arbeit eher in die Tiefe ist als in die Breite, dass eine Vertiefung der eindringenden Kraft durchaus nicht eine Erweiterung der der Untersuchung zugrunde liegenden Gebietsgrenzen voraussetzt, und dass auch im kleinen Gegenstand das Walten grosser Gesetze zutage treten kann.

Wer hat denn je in seiner letzten Feinheit das Schaffen dieser drei Meister geschildert, der geschicktesten Zeichner der ganzen Schule, wenigstens was die Figur anlangt. Der Offizier von Terborch zum Beispiel, dieser starke Mann im Kriegsharnisch, in seinem Kürass, in seinem Büffelwams, mit seinem grossen Degen, seinen Kanonenstiefeln, dem Filzhut auf dem Boden, seinem grossen, schlecht rasierten, etwas schwitzigen, geröteten Gesicht, mit seinen fetten Haaren, seinen kleinen feuchten Augen und seiner breiten, fettigen und sinnlichen Hand, in der er die Goldstücke anbietet und deren Gebärde uns hinreichend über seine Gefühle und über den Zweck seines Besuches aufklärt — was wissen wir von dieser Figur, einem der schönsten Stücke holländischer Malerei, die wir im Louvre besitzen. Wohl hat man gesagt, das Bild sei naturalistisch gemalt, der Ausdruck sei von grösster Wahrheit, die Malerei von grösster Vollkommenheit. Aber es

leuchtet ein, dass das Wort „vollkommen“ wenig sagt, wenn es sich darum handelt, das Warum der Dinge aufzuklären. Warum ist sie vollkommen? Weil die Natur so täuschend nachgeahmt ist, dass man meint, sie auf der Tat zu ertappen? Oder weil kein einziges Detail übersehen ist? Oder weil die Malerei glatt, einfach, reinlich, durchsichtig, liebenswürdig und leicht zu fassen ist, und weil sie nach keiner Richtung sich versündigt, weder durch Kleinlichkeit, noch durch eine allzufreie Behandlung? Wie kommt es, dass, seit man sich bemüht, kostümierte Figuren in ihrem gewöhnlichen Habitus und in einer gewählten Haltung zu malen, niemals so wie hier weder gezeichnet, noch modelliert, noch gemalt worden ist?

Wo gewahren wir die Zeichnung ausser im Endresultat, das ganz aussergewöhnlich erscheint an Natürlichkeit, Richtigkeit, Fülle, Feinheit und Realismus ohne Übertreibung? Gewahren wir auch nur einen einzigen Zug, eine Kontur, einen Accent, ein Merkzeichen, das zu verraten scheint, wie hier mit dem Massstab gemessen worden ist? Diese fliehende Schulter in ihrer perspektivisch gekrümmten Verkürzung, dieser lange Arm, der auf die Hüften aufgesetzt ist und so tadellos in seinem Ärmel drin sitzt; dieser grosse, starke Körper, eingeschnürt bis an den Hals, so exakt in der Form und doch so leicht und frei im Umriss; diese beiden weichen Hände, die den erstaunlichen Eindruck eines Formabgusses erwecken — müssen wir uns davon nicht überzeugen, dass alles das auf einen Wurf gestaltet worden ist, und dass es in nichts den eckigen, zaghaften oder anmassenden, den unsicheren oder aber geometrischen Formen ähnelt, in die sich gewöhnlich die moderne Zeichnung kleidet?

Unsere Zeit macht sich mit Recht eine Ehre daraus, geschickte Beobachter ihr eigen zu nennen, die stark, fein und gut zu zeichnen wissen. Ich könnte einen von ihnen nennen, der in höchst charakteristischer Weise eine Haltung, eine Be-

wegung, eine Geste, eine Hand in ihrer Fläche, in ihrem Gelenkansatz, ihrer Haltung, ihrer Kontraktion derartig zeichnet, dass er auf Grund dieser einen Begabung — und er hat noch weit grössere — in der Schule unserer Tage ein unangefochtener Meister wäre. Und ich bitte nun, seine spitzige, geistreiche, ausdrucksvolle, energische Sprache zu vergleichen, mit der beinahe unpersönlichen Zeichnung von Terborch. Hier eine Form, eine Wissenschaft, die Herr ist über sich selbst, ein Wissen, das der Beobachtung zu Hilfe kommt, das sie im Notfall ersetzt und das sozusagen dem Auge diktiert, was es sehen, dem Geist was er fühlen soll. Dort im Gegenteil eine Kunst, die sich dem Charakter der Dinge anpasst, ein Wissen, das den Einzelerscheinungen des Lebens gegenüber in den Hintergrund tritt, keinerlei Vorurteil, nichts was der naiven, gesunden und fein empfindenden Beobachtung dessen, was ist, Abbruch tun könnte; so dass man sagen kann, dass der hervorragende Maler, von dem ich spreche, eine bestimmte Art der Zeichnung hat, während es auf den ersten Blick unmöglich ist, zu sagen, welches die Zeichnung ist von Terborch, Metsu und Pieter de Hooch.

Man gehe von einem zum andern. Nach dem eleganten Haudegen von Terborch beobachte man jene magere, etwas steife Person aus einer anderen Welt und schon aus einer anderen Epoche, die mit einiger Zeremonie sich vorstellt, in einer Haltung, und mit einer Art des Grusses, wie sie einem Mann gegenüber von hohem Rang geboten ist, jene feine Person mit den schmächtigen Armen und den nervösen Händen, die ihn bei sich empfängt und darin nichts Böses sieht. — Dann halte man sich auf vor dem Interieur von Pieter de Hooch. Man trete in dieses tiefe, verhaltene, so gut abgeschlossene Bild hinein, wo das Tageslicht so gedämpft erscheint, wo Feuer brennt, wo Schweigen herrscht und ein liebenswürdiges Wohlsein, ein geheimnisvoller Zauber; und

man betrachte von nahe die Frau mit den leuchtenden Augen, mit den roten Lippen, mit den perlenden Zähnen; den grossen, etwas einfältigen Jungen, der an Molière und an den emanzipierten Sohn von Monsieur Diafoirus erinnert, wie er aufrecht steht auf seinem Spindelbein, ganz schief in seinem steifen Rock, mit dem sonderbaren Rappier, ungeschickt in seiner falschen Haltung, und so völlig bei der Sache; alles in allem eine so wunderbare Schöpfung, dass man ihn nie wieder vergessen kann. Auch da wieder ist es derselbe verborgene Reichtum an Können, die gleiche gewissermassen anonyme Zeichnung, die gleiche und unfassliche Mischung von Natur und Kunst. Nicht der Schatten einer vorgefassten Meinung in dieser Art, so ehrlich und natürlich die Dinge auszudrücken, dass die Formel dafür ungreifbar wird, kein „Chic", was also im Atelierausdruck besagen will: keinerlei schlechte Angewohnheit, keine Unfähigkeit, die sich den Anschein besonderen Könnens zu geben sucht und keinerlei Übertreibungen.

Man mache einen Versuch, wenn man imstande ist, einen Stift zu führen; man gruppiere diese drei Figuren, man versuche sie an ihre Stelle zu setzen, man stelle sich die schwierige Aufgabe, aus dieser nicht zu entziffernden Malerei einen Auszug zu machen, der ihre Zeichnung darstellt. Man versuche es in gleichem mit den modernen Zeichnern und vielleicht wird man dann, wenn man mit den Modernen zum Ziele kommt, bei den Alten aber Schiffbruch leidet, selbst, und ohne dass es weiterer Erörterung bedarf, finden, dass zwischen beiden eine Welt liegt.

Dasselbe Erstaunen ergreift uns, wenn wir die andern Elemente dieser mustergültigen Kunst studieren. Die Farbe, das Helldunkel, die Modellierung der vollen Oberfläche, das Spiel des flutenden Lichtes, und schliesslich die Handschrift selbst, d. h. die rein manuelle Tätigkeit; alles ist Vollendung und Geheimnis.

Können wir, wenn wir die Art der Ausführung auch nur an der Oberfläche untersuchen, können wir dann finden, dass sie dem, was seither gemacht worden ist, ähnelt? Und muss unser Urteil demnach lauten, dass unsere Art zu malen einen Fortschritt oder einen Rückschritt gegen jene bedeutet? In unsern Tagen, ich brauche es kaum noch zu sagen, wird entweder pedantisch sorgfältig und dann durchaus nicht immer gut, oder aber es wird mit etwas mehr Witz gemalt, dann aber ist es kaum noch Malerei zu nennen. Die Malerei ist schwer und gedrängt, geistreich und nachlässig, empfindlich und skizzenhaft, oder aber gewissenhaft, weitschweifig, nach den Gesetzen der reinen Nachahmung gestaltet, und niemand, nicht einmal die, die sie ausüben, würden zu erklären wagen, dass diese Malerei, so peinlich gewissenhaft sie auch ist, dadurch irgend wie an Vollendung gewinnt. Ein jeder gestaltet sich sein Handwerk nach seinem Geschmack, nach dem Grade seiner Unkenntnis oder Erziehung, nach der Schwerfälligkeit oder der leichten Beweglichkeit seiner Natur, nach seiner moralischen oder physischen Beschaffenheit, nach seinem Blut und nach seinen Nerven. Wir haben eine lymphatische, eine nervöse, eine robuste, schwächliche, leidenschaftliche oder verhaltene, unverschämte oder zaghafte, eine gelehrte Malerei, von der man sagen muss, dass sie langweilig sei; eine ausschliesslich empfindsame Malerei, von der man sagen muss, dass sie keinen Fonds habe. Kurz, so viel wir Individuen haben, so viel auch haben wir Stile und Formen, in der Zeichnung, der Farbe, und dem Ausdruck alles dessen, zu dessen Gestaltung die Hand sich anschickt. Die Frage, welche von diesen so verschiedenen Richtungen recht hat, bildet den Gegenstand lebhaftester Diskussionen. Mit gutem Gewissen kann man wohl sagen, dass eigentlich keiner wirklich unrecht hat. Aber die Fakten beweisen doch, dass auch keiner vollständig recht hat.

Die Wahrheit, die uns alle einigen würde, sie bleibt noch zu zeigen; sie würde darin bestehen, festzustellen: dass es in der Malerei etwas gibt, das man Handwerk nennt, das man lernen kann und das folglich gelehrt werden kann und muss; eine Elementarmethode, die ebenfalls übermittelt werden kann und muss — dass dieses Handwerk und diese Methode ebenso notwendig sind für die Malerei, wie die Kunst gut zu sprechen und gut zu schreiben für diejenigen, die die Sprache oder die Feder handhaben — dass keinerlei Nachteil daraus erwachsen kann, wenn diese Elemente uns allen gemein werden — und dass es armselig und dazu vergeblich ist, sich den Anblick einer Persönlichkeit zu geben, dafern man diese Persönlichkeit durch nichts anderes, als den Anzug zum Ausdruck zu bringen vermag. Früher war das alles das Gegenteil und der Beweis dafür liegt in der völligen Einheitlichkeit der Schulen, wo derselbe Familienzug so verschiedenen und so gewaltigen Persönlichkeiten eigen war. Und dieser Familienzug war das Resultat einer einfachen, einförmigen, wohlverstandenen und, wie man sieht, ausserordentlich segensreichen Erziehung. Eine solche Erziehung wieder zu gewinnen, von der wir auch nicht eine Spur übrig behalten haben, sollte unser ernstes Bestreben sein.

Das ist es, was ich gern gelehrt wissen möchte und was ich noch nie habe lehren hören, weder auf einem Lehrstuhl, noch auch in einem Buch, noch in einem Kursus der Ästhetik, noch auch in mündlicher Mitteilung. Es wäre das nur eine Berufslehre mehr in einem Zeitalter, in dem uns nahezu alle Berufslehren geboten werden, bis auf diese eine.

Nicht müde wollen wir werden, in dem gemeinsamen Studium dieser herrlichen Vorbilder. Man sehe diese Stühle, diese Köpfe, diese Hände, diese entblössten Nacken: man lege sich Rechenschaft ab über ihre Weichheit, ihre Fülle, über ihre so wahre Koloristik beinahe ohne Farbe, ihre kompakte und so leichte, so dichte und doch so wenig auf-

dringliche Stofflichkeit. Man betrachte desgleichen die Anzüge, den Atlas, die Pelze, die Leinwand, den Samt, die Seide, den Filz, die Feder, den Degen, das Gold, die Stickerei, die Teppiche, die Grundierungen, die Himmelbetten, die so vollendet gleichmässigen dauerhaften Fussböden. Man sehe wie alles übereinstimmt bei Terborch und bei Pieter de Hooch und doch wie das alles so verschieden, wie die Technik sich gleicht, wie die Farbe aus den nämlichen Elementen sich zusammensetzt und doch wie bei diesem der dargestellte Gegenstand verhüllt, verflüchtigt, verschleiert und vertieft erscheint, wie alle Partieen dieses wunderbaren Bildes durch die Anwendung des Halbschattens verändert, verdunkelt und in die Ferne gerückt werden, wie er die geheimnisvolle Natur der Dinge, ihren Gehalt, ihren um so greifbareren Sinn, ihre letzte Intimität wiederzugeben weiss — während bei Terborch die Vorgänge sich weniger geheimnisvoll abspielen; bei ihm verbreitet sich allenthalben das Licht in seiner vollen Wahrheit, kaum dass das Bett durch den dämmernden Ton des Betthimmels verschleiert wird. Alle Modellierung ist natürlich, fest, voll, in einfachen, nur wenig gebrochenen, wirklich gewählten Tönen nuanciert, so dass Farbe und Zeichnung, Augenscheinlichkeit des Tones, Augenscheinlichkeit der Form und Augenscheinlichkeit des Vorganges, dass alles das zusammenklingt, um zu sagen, dass für die Darstellung solcher Persönlichkeiten weder Umwege, noch Umschreibungen angebracht erscheinen. Und man bedenke, dass bei Pieter de Hooch wie bei Metsu, bei dem verschlossensten wie bei dem mitteilsamsten dieser drei Maler immer ein Gefühlseinschlag sich bemerkbar macht, der ihnen eigen und der ihr Geheimnis ist; als eines der Resultate der Methode und der Erziehung, die ihnen allen zuteil ward, und die eines der Geheimnisse war ihrer Schule.

Wenn der eine in Grau, der andere in Braun, oder viel-

mehr in einem dunklen Gold malt, ist sie dann gut, diese ihre Farbengebung ? Und wenn die Farbe dumpfer, neutraler und von weniger in die Augen springender Kraft ist, als die unsere, ist sie dann trotzdem dieser an Glanz, an Reichtum und an machtvoller Wirkung überlegen ?

Wenn wir zufällig in einer Sammlung alter Bilder ein modernes Bild gewahren, so macht es, und wäre es eines der besten und nach jener Richtung hin stärksten, den Eindruck, — man verzeihe mir das Wort — einer „Abbildung", das heisst einer Malerei, die sich bemüht, farbig zu erscheinen und der es doch an Kraft mangelt, den lebendigen Eindruck einer wirklichen Malerei zu geben; die sich verflüchtigt, um dauerhaft zu erscheinen und der dies nicht immer gelingt, weder durch ihre Schwere, wenn sie dick ist, noch durch den Glanz ihrer Oberfläche, wenn sie zufällig dünn ist. Die Frage liegt nahe, welches der Grund zu diesen Erscheinungen sein mag. Denn es sind Dinge, die uns hier entgegentreten, die Männer von sicherem Instinkt, von Verstand und von Talent, denen diese Unterschiede auffallen, konsternieren müssen.

Es mag sein, dass wir weniger begabt sind. Sicherlich sind wir nicht weniger strebsam. Die Hauptsache ist, dass wir weniger gut erzogen sind.

Setzen wir den Fall, dass durch ein Wunder, um dessen Erfüllung nicht genug gebetet wird und das, selbst wenn es so flehentlich ersehnt würde, wie es ersehnt werden sollte, trotzdem sich voraussichtlich niemals in Frankreich erfüllen wird, dass ein Metsu oder ein Pieter de Hooch mitten unter uns wieder auferstünde, welche Saat würde er nicht säen können und welches dankbare und reiche Feld würde sich ihm bieten, darauf gute Maler und schöne Werke zum Licht erblühen könnten! Unsere Unwissenheit hat keine Grenzen. Man möchte sagen, dass das Geheimnis der Malkunst seit langer Zeit verloren gegangen und dass die letzten Meister,

die in ihrer Behandlung völlig erfahren waren, davongegangen sind und den Schlüssel mitgenommen haben. Dieser Schlüssel fehlt uns, wir verlangen nach ihm, aber niemand hat ihn mehr; wir suchen ihn, aber er ist nirgends zu finden. Woraus folgt, dass der Individualismus in Wahrheit nichts anders ist, als das Streben eines jeden, das zu finden, was er nicht gelernt hat; dass in gewissen technischen Geschicklichkeiten nichts als der mühselige Notbehelf einer Natur sich bemerkbar macht, die mühsam ringt; und dass beinahe immer die sogenannte Originalität der modernen Mache im letzten Grunde zum Deckmantel dienen soll eines unheilbaren Unbehagens. Um einen Begriff zu geben von der Intensität, mit der die zu Werke gehen, die da suchen, und von den Wahrheiten, die nach langem Bemühen an das Tageslicht kommen, will ich nur ein einziges Beispiel hier anführen.

Unsere gesamte Kunst, Historienmalerei, Genre, Landschaft, Stillleben ist seit einiger Zeit um eine Frage bereichert worden, die die Gemüter sehr beschäftigt und die tatsächlich der Betrachtung wert ist, da es ihr Ziel ist, der Malerei eines ihrer zartesten und notwendigsten Ausdrucksmittel wiederzugeben. Ich will von dem sprechen, das man überein gekommen ist, die Valeurs der Malerei zu nennen.

Man versteht unter diesem Wort von ziemlich vager Herkunft, dem die klare Begriffsunterlage fehlt, die Quantität an hell oder dunkel, die in einem Ton enthalten ist. In der Zeichnung und im Stich ist die Erscheinung leicht zu begreifen. Ein Schwarz wird im Verhältnis zum Papier, das die Einheit des Hellen repäsentiert, mehr Valeurs haben, als ein Grau. In der Malerei aber wird sie zur Abstraktion, die zwar nicht weniger positiv, aber weniger leicht zu definieren ist. Vermöge einer Reihe von übrigens wenig tiefen Beobachtungen und durch eine analytische Operation, die dem Chemiker geläufig sein würde, wird aus einer gegebenen Farbe dieses

Element von Hell oder Dunkel herausentwickelt, das sich mit seinem farbengebenden Prinzip vereinigt, und man gelangt so auf wissenschaftlichem Wege dazu, einen Farben-Ton unter dem doppelten Gesichtswinkel der Farbe und der Valeur zu betrachten, so dass es beispielsweise nicht nur gilt, in einem Violett die Quantität von Rot und Blau abzuschätzen, die dessen Nuance bis ins Unendliche vervielfältigen kann, sondern auch der Quantität an Helligkeit oder an Kraft Rechnung zu tragen, die die Farbe mehr dem Helligkeits- oder dem Dunkelheitswerte nähert.

Das Interesse an dieser Untersuchung liegt in folgendem: eine Farbe existiert niemals an und für sich, da sie, wie man ja genau weiss, durch den Einfluss einer jeden Nachbarfarbe in ihrer Wirkung eine Veränderung erleidet. Mit noch stärkerem Recht gilt von ihr das Wort, dass sie in sich weder Tugend noch Schönheit habe. Ihre Wirkungs-Qualität ist ein Resultat ihrer Umgebung; man nennt dies auch ihre Komplementär-Wirkung. So kann sie durch Kontraste und durch glückliche Zusammenstellungen zu sehr verschiedenen Wirkungen gelangen. Die Farbe gut handhaben — und ich will das noch ausführlicher an anderer Stelle sagen — heisst die Notwendigkeit dieser Zusammenstellungen entweder kennen oder instinktiv fühlen, und ganz besonders heisst es auch, in geschickter Weise die Valeurs der Farben in Einklang bringen. Wenn man einem Veronese, einem Titian, einem Rubens dieses richtige Verhältnis der Valeurs raubt, so bleibt nichts übrig, als eine verstimmte Farbengebung, der alle Kraft, alle Feinheit und alles Vornehme mangelt. In dem Mass, in dem das farbengebende Prinzip in einem Farben-Ton abnimmt, wächst die Bedeutung dessen, was wir Valeurs genannt. Wenn, wie in den Halbschatten, in denen jede Farbe an Intensität verliert, wie in den Bildern einer übertriebenen Helldunkelbehandlung, darin jede Nuance untergehen muss, wie bei Rem-

brandt z. B., wo zuweilen alles monochrom ist, wenn, sage ich, das farbige Element nahezu völlig verschwindet, so bleibt auf der Palette ein neutrales, sehr feines und doch sehr reales Prinzip noch übrig, der sozusagen abstrakte Wert all der Dinge, die wir verschwinden sahen, und oftmals ist es gerade dieses negative und farblose Prinzip von einer zuweilen unerhörten Feinheit, das die vornehmsten Bilder zustande kommen lässt.

All diese Dinge, die sehr schwer auszudrücken sind und deren Erörterung eigentlich nur gestattet ist im Atelier und bei verschlossenen Türen, habe ich sagen müssen, da ich ohnedem nicht verstanden worden wäre. Man glaube nun nicht, dass dieses Gesetz, um dessen Überführung in die Praxis es sich heute handelt, neu erfunden worden ist; nur wiedergefunden hat man es, und zwar in Bildern, die in den Archiven der Malerei stark in Vergessenheit geraten waren. Wenig Maler in Frankreich haben ein klares Gefühl dafür gehabt. Ganze Schulen hat es gegeben, die es nicht einmal geahnt haben, die ohnedem ausgekommen sind und die, wie man heute sieht, sich darum nicht besser befunden haben. Wollte ich die Geschichte der französischen Kunst im 19. Jahrhundert schreiben, so würde ich sagen, wie dieses Gesetz abwechselnd beobachtet, dann wieder verkannt wurde, welcher Maler sich seiner bedient, welcher es missachtet hat; und man würde mir sicherlich recht geben, dass der unrecht tat, der es missachtete.

Ein eminenter Maler, der, was seine Technik anlangt, zu sehr bewundert worden ist, und der, wenn er überhaupt sich selbst überlebt, dies nur dem tiefen Gehalt seines Gefühls, seinen äusserst originellen Versuchen, einem seltenen Instinkt für das, was malerisch ist, und vor allen Dingen der Zähigkeit seiner Bemühungen verdanken wird: Decamps, hat sich niemals damit abgegeben, die Valeurs seiner Palette kennen zu

lernen. Es ist das eine Schwäche, die die Kenner zu befremden beginnt und unter der die feiner organisierten Naturen stark leiden. Auf der anderen Seite gilt es hervorzuheben, welch scharfsichtigem Beobachter die Landschafter unserer Tage ihre besten Lehren danken; wie dank einer entzückenden Organisation Corot, diese ehrliche und in ihrem ganzen Wesen nach Vereinfachung strebende Natur, das natürliche Gefühl für die Valeurs in allen Dingen hatte, wie er sie besser studierte als irgend einer, wie er ihre Regeln festlegte, wie er sie in seinen Werken formulierte und von Jahr zu Jahr glücklichere Beweise ihrer Anwendung lieferte.

Von jetzt an wird dieses zur Hauptsorge für alle die, die da suchen, von denen an, die schweigend suchen, bis zu denen, die ihre Untersuchungen mit mehr Geräusch und unter seltsamen Namen in die Wege leiten. Die Lehre, die sich Realismus genannt hat, hat keine andere ernsthafte Basis, als eine gesündere Beobachtung der Farbengesetze. Man wird nicht umhin können, anzuerkennen, dass in diesen Bestrebungen etwas Gutes liegt und dass, wenn die Realisten mehr wüssten und besser malten, unter ihnen eine gute Anzahl wäre, die ganz vorzüglich malen würde. Im allgemeinen macht ihr Auge sehr richtige Beobachtungen, ihre Empfindungen sind besonders fein; was aber dann sehr merkwürdig ist, die anderen Elemente ihrer Technik lassen diese Feinheit vermissen. Sie verfügen über eine der seltensten Gaben und ermangeln doch andererseits jener, die die allgemeinste sein sollte, und zwar in solchem Grade, dass ihre grossen Eigenschaften ihren Wert verlieren dadurch, dass sie nicht die ihnen zukommende Anwendung finden; dass sie nach Revolutionären aussehen, weil sie scheinbar nur die Hälfte der notwendigen Wahrheiten zulassen und weil gleichzeitig nur sehr wenig und doch wieder sehr viel fehlt, dass sie absolut recht hätten.

Alles das war das ABC der holländischen Kunst und es

sollte das ABC der unsern sein. Ich weiss nicht, was — um doktrinär zu sprechen, — die Meinung von Pieter de Hooch, Terborch und von Metsu war in betreff der Valeurs, noch auch wie sie sie nannten, noch auch, ob sie einen Namen hatten um auszudrücken, welche Beziehungen die Nuancen, die Verhältniswerte der Farben, ihre milde, weiche und zarte Wirkung regeln sollten. Vielleicht trug ihre Farbe in ihrer Gesamtheit dazu bei, alle diese, sei es positiven, sei es ungreifbare Qualitäten in die Erscheinung treten zu lassen. Sicher ist es, dass das Leben ihrer Werke und die Schönheit ihrer Kunst auf das engste mit der weisen Anwendung dieses Prinzips zusammenhängt. Der Unterschied, der sie von den modernen Bestrebungen sondert, liegt in folgendem: zu ihrer Zeit mass man dem Helldunkel einen grossen Wert und einen grossen Sinn nur deswegen bei, weil es das vitale Element einer jeden gut konzipierten Kunst zu sein schien. Ohne eine solche Künstlichkeit, bei der die Einbildungskraft die erste Rolle spielt, gab es sozusagen keine Fiktion mehr in der Wiedergabe der Dinge, und infolgedessen musste sich der Künstler von seinem Werk entfernen oder fühlte er sich doch wenigstens gerade in dem Augenblick nicht mehr als ihrer ein Teil, wo es in erster Linie auf das Eingreifen seines künstlerischen Empfinden ankam. Die Zartheiten eines Metsu, der geheimnisvolle Zauber eines Pieter de Hooch, liegt, wie ich schon gesagt habe, daran, dass viel Luft die Gegenstände umgibt, viel Schatten um das Licht uns entgegentritt, viel Ruhe in der flüchtigen Farbe, viel Umsetzungen im Ton, viele rein erfundene Veränderungen in der Gestalt der Dinge, in einem Wort die wunderbarste Behandlung, die jemals dem Helldunkel zuteil geworden und in andern Worten gesagt, die umsichtigste Behandlung, die das Gesetz der Valeurs je gefunden.

Heute trifft das Gegenteil zu. Jede seltenere Valeur,

jede feiner beobachtete Farbe, scheint sich zum Ziel gesetzt zu haben, das Helldunkel zu vernichten und die Luft zu unterdrücken. Was früher der Verbindung diente, das führt heute zur Trennung. Jede originell genannte Malerei ist nichts, als eine Fleckenverteilung, eine Mosaik. Die Reaktion gegen das Übermass der plastischen Gestaltung hat zur flachen Oberfläche und zum Körper ohne Tiefenausdehnung geführt. Die Modellierung ist an demselben Tage verschwunden, da das Mittel, sie auszudrücken, verbessert erschien, so dass, was ein Fortschritt für die Holländer war, für uns ein Rückschritt ist und dass, nachdem wir der archaischen Kunst entwachsen sind, wir unter dem Vorwand, etwas Neues zu finden, wieder auf sie zurückkommen.

Was soll man dazu sagen? Wer wird den Irrtum, dem wir verfallen, klarstellen, wer wird uns klare und überzeugende Lehren schenken? Es gäbe ein noch sichereres Hilfsmittel: ein vollendetes Werk zu malen, das die ganze antike Kunst zugleich mit dem modernen Geist umfasste, dass das 19. Jahrhundert und Frankreich bedeutete, das Zug für Zug an einen Metsu erinnerte, und das doch nicht erkennen liesse, dass man seiner gedacht hat.

VII.

Jacob van Ruysdael.

Unter allen Malern Hollands zeigt Ruysdael die tiefste und vornehmste Verwandtschaft mit seinem Heimatlande. Der ganze Reichtum des Landes, die Wehmut, die melancholische Ruhe und der eintönig gleichmässige Zauber, die

darüber lagern, alles das scheint in ihm Gestalt gewonnen zu haben.

Mit seiner weiträumigen Liniengestaltung, mit seiner strengen Farbengebung hat er uns von Holland vermöge zweier besonders charakteristischer Merkmale — dem grauen unbegrenzten Horizont und dem grauen unendlichen Himmel — ein Porträt hinterlassen von wunderbarster Genauigkeit und Treue, ein Porträt, das uns immer wieder anzieht und das nicht altert. Und auch aus anderen Gründen noch ist Ruysdael, wie ich glaube, die ragendste Erscheinung der ganzen Schule nach Rembrandt; und ein solcher Ruhm ist gewiss nicht gering für einen Maler, der nichts anderes, als sozusagen leblose Landschaften und — wenigstens ohne die Hilfe dritter — nicht ein einziges Wesen der belebten Natur gemalt hat.

Dabei ist Ruysdael, achtet man nur auf Einzelheiten, einer grossen Zahl seiner Landsleute vielleicht unterlegen. Zunächst fehlt es ihm an einer eigentlichen Gewandtheit der Technik und das zu einem Zeitpunkt und in einer Kunst, da solche Gewandtheit die gangbare Münze war des Talentes. Vielleicht ist es gerade dieser Mangel an Gewandtheit, dem er Charakter und Gewicht seines Gedankengehaltes verdankt. Auch ist er nicht besonders geschickt. Er malt gut ohne dass er irgend welche Originalität der Mache zur Schau zu tragen sucht. Was er sagen will, das sagt er klar, und richtig, aber so, als brauche er lange Zeit dazu, ohne Hintergedanken, ohne Lebhaftigkeit, ohne Kniff. Seiner Zeichnung fehlt oftmals der bestimmte scharfe und seltsame Accent, wie er gewissen Bildern von Hobbema eigen ist.

Ich darf nicht verschweigen, dass ich im Louvre vor der „Wassermühle“ von Hobbema, einem hervorragenden Werk, das, wie ich schon gesagt habe, seinesgleichen nicht in ganz Holland hat, in meinen Gefühlen für Ruysdael lauer geworden

bin. Diese Mühle ist ein so entzückes Werk, sie ist so exakt und fest in der Konstruktion, von einem so sicheren Willen in der Ausführung getragen von Anfang bis zu Ende, sie ist von so schöner Farbe, der Himmel ist von so wunderbarer Qualität, alles scheint so fein gezeichnet zu sein, ehe es gemalt wurde, und dann so gut gemalt über dieser strengen Zeichnung; und schliesslich ist die Anordnung des Ganzen so pikant, ist der Ton von so prachtvollem, sattem Gold, dass ich zuweilen, wenn ich wenige Schritte weiter und unmittelbar darauf das kleine Bild von Ruydael sah und es gelblich, wollig, schwerfällig in der Mache fand, mich beinahe zu Gunsten Hobbemas entschieden und damit einen Fehler begangen hätte, der ganz gewiss nicht von langer Dauer, aber der unverzeihlich gewesen wäre, sobald er nicht vorübergehend blieb.

Ruysdael hat es niemals verstanden, eine menschliche Gestalt in seine Bilder zu stellen — und unter diesem Gesichtspunkt betrachtet muss das Können von Adriaen van de Velde von weit grösserer Mannigfaltigkeit erscheinen. Das gleiche trifft zu für Tierfiguren, unter welchem Gesichtspunkt Paul Potter wiederum einen grossen Vorsprung vor ihm hat überall da, wo dieser zu seiner eigenen Vollkommenheit gelangt. Fremd ist ihm die helle Atmosphäre eines Cuyp und die geistvolle Art, in solches Bad von Licht und Gold Boote zu setzen und Städte, Pferde und Reiter und das alles in einer Vollendung der Zeichnung, wie wir sie kennen, wenn Cuyp sein Bestes hergibt. Seine Modellierung, so geschickt sie auch ist, sobald sie die Vegetation oder luftige Gebilde zum Gegenstand hat, zeigt nichts von der Überwindung so ausserordentlicher Schwierigkeiten in der Modellierung des Körpers, wie die eines Terborch oder Metsu. So erprobt auch der scharfe Blick dieses Auges ist, so hält der Künstler doch dem Vergleich mit manchem anderen nicht Stand in

Anbetracht der Gegenstände, die er behandelt. So wunderbar auch immer in seinen Bildern ein Stück bewegten Wassers, eine fliehende Wolke, ein buschiger, vom Winde zerzauster Baum, ein zwischen Felsen herabstürzender Wasserfall sein mag, so kann doch, denkt man an die zu überwindenden Schwierigkeiten, an die grosse Zahl der kniffligen Probleme, das alles in der zwingenden Kraft der gefundenen Lösung nicht den Vergleich aushalten mit dem „Interieur" von Terborch, mit dem „Besuch" von Metsu, mit dem „Holländischen Interieur" von Pieter de Hooch, mit der „Schule" und der „Familie" von Ostade im Louvre oder mit dem wunderbaren Metsu des Museums van der Hoop in Amsterdam. Ruysdael ist in keiner Weise geistreich und auch unter diesem Gesichtspunkt betrachtet erscheint er neben den geistreichen Meistern Hollands oftmals langweilig.

Nimmt man ihn, wie er gewöhnlich sich gibt, so erscheint er einfach, ernst und derb, sehr ruhig und gesetzt, immer gleichmässig und zwar in solchem Grade, dass seine Qualitäten schliesslich uns nicht mehr ergreifen, so sehr sind sie immer wieder betont; und vor dieser Maske, die niemals ihren Charakter verändert, vor diesen Bildern von nahezu gleichem Werte wird man von der Schönheit des Werkes oftmals ergriffen, aber selten überrascht. Gewisse Marinestücke von Cuyp, z. B. der „Mondschein" im Museum Six, sind Werke eines ersten Anlaufs, absolut unvorhergesehen, vor denen wir bedauern müssen, dass bei Ruysdael nicht auch einige Sonderwerke dieser Art sich finden. Seine Farbe schliesslich ist eintönig, kräftig, harmonisch und nicht sehr reich. Sie umfasst nahezu ausschliesslich die Farbentöne von Grün und Braun; eine Asphaltgrundierung bildet die Unterlage. Sie hat wenig Glanz, und oft fehlt es ihr an Liebenswürdigkeit und eigentlicher Feinheit. Ein raffinierter Interieurmaler würde keine Mühe haben, ihm eine übertriebene Sparsamkeit in der Wahl

seiner Ausdrucksmittel nachzuweisen und würde seine Palette sicherlich zuweilen als allzu summarisch verurteilen.

Und bei alledem und trotz alledem ist Ruysdael völlig einzig: und man wird sich davon leicht überzeugen können im Louvre vor seinem „Gebüsch", vor dem „Sonnenstrahl", dem „Sturm" und der kleinen „Landschaft". Den „Wald" nehme ich aus, der niemals sehr schön war und den er dadurch verdorben, dass er Berghem bat, Figuren hineinzumalen.

Bei der retrospektiven Ausstellung, die zu Gunsten der Elsass-Lothringer veranstaltet wurde, konnte man wohl sagen, dass Ruysdael mit einer unangefochtenen Souveränität herrschte, obgleich die Ausstellung denkbar reich war an holländischen und flämischen Malern, von denen vertreten waren: Van Goyen, Wynants, Paul Potter, Cuyp, Van de Velde, Van der Neer, Van der Meer, Hals, Teniers, Bol, Salomon Ruysdael und schliesslich Van der Heyden mit zwei unvergleichlichen Werken. Ich rufe das Zeugnis aller derer auf, denen diese Ausstellung hervorragender Werke etwas wie einen Lichtstrahl bedeutete, ob nicht Ruysdael wie ein Meister und, was noch mehr ins Gewicht fällt, wie einer der ganz Grossen dort auftrat. In Brüssel, in Antwerpen, im Haag, in Amsterdam — überall ist die Wirkung die gleiche; überall, wo Ruysdael erscheint, hat er eine Art, aufzutreten, die allein ihm eigen ist, eine Art, sich uns aufzuzwingen, uns Achtung einzuflössen, unsere Aufmerksamkeit wachzurufen, die uns zu sagen scheint, dass es ein gewaltiges Seelenleben ist, das sich uns hier auftut, dass es einer der ganz Grossen ist, vor dem wir stehen, und dass es immer etwas Bedeutendes ist, das er uns zu sagen hat.

Der einzige Grund für die Überlegenheit Ruysdaels — und dieser Grund genügt — er liegt darin, dass der Maler ein Mann ist, der denkt, und dass jede seiner Arbeiten eine wohl durchdachte Konzeption darstellt. So erfahren in seiner

Kunst, wie der erfahrenste seiner Zeitgenossen, von ebenso starker natürlicher Begabung, nur bedächtiger und mit einem tieferen Seelenleben, verbindet er mit all diesen Gaben, mehr als irgend ein anderer, einen Gleichmut und ein Gleichgewicht der Seele, denen die Einheitlichkeit seines Werkes und die Vollkommenheit seiner Bilder zu danken ist. Aus ihnen spricht zu uns ein Reichtum, eine Sicherheit, ein Friede, die als die entscheidenden Merkmale seines Charakters uns entgegentreten und die uns beweisen, dass hier niemals die reine und volle Harmonie getrübt wurde, die zwischen seiner wunderbaren natürlichen Begabung, seiner grossen Erfahrung, seiner stets lebendigen Empfindsamkeit und seiner stets gegenwärtigen Überlegung herrscht.

Ruysdael malt so, wie er denkt; gesund, stark, breit. Seine künstlerische Sprache legt mit vollster Deutlichkeit Zeugnis ab von dem gewöhnlichen Zustand seines Geistes. In dieser reinen, sorgsamen, etwas stolzen Malerei liegt etwas von einer verschlossenen Unnahbarkeit, die von weitem schon sich anzukündigen scheint, und die von nahen gesehen uns durch einen ganz besonderen Zauber von natürlicher Einfachheit und edler Vertrautheit anzieht, eine Eigenschaft über die nur ganz allein er gebietet. Ein Bild von Ruysdael ist ein geschlossenes Ganzes, darin eine vollendete Ordnung sich geltend macht, eine völlige Einheitlichkeit der Anschauung, eine Sicherheit des Willens und das Streben ein für allemal eines der wesentlichen Merkmale des Landes zu malen; vielleicht auch der Wunsch, die Erinnerung an einen Augenblick des eigenen Lebens festzuhalten. Eine solide Grundierung, das Streben nach einer wohldurchdachten Konstruktion, die Tendenz, das Detail dem Ganzen, die Lokalfarbe der Tonwirkung, das Interesse am Einzelgegenstand der Raumschicht unterzuordnen, den er einnimmt, eine gründliche Kenntnis der Gesetze der Natur und der Technik, bei alledem eine

gewisse Verachtung für alles Unnütze, für alles Allzuangenehme oder für das Überflüssige, ein sicherer Geschmack bei einer gesunden Empfindung, eine ruhige Hand bei einem lebendig fühlenden Herzen, das ungefähr sind die Merkmale, die wir bei einer gründlichen Analyse irgend eines seiner Bilder finden.

Ich meine nicht, dass alles erbleicht neben dieser Malerei von mässigem Glanz, von diskretem Kolorit und von beständig verschleierter Technik; aber alles andere scheint daneben weniger stark organisiert, scheint leerer und zerrissener zu sein.

Man vergleiche ein Bild von Ruysdael mit den besten Landschaften der Schule und man wird alsobald in den Bildern seiner Nachbarn Löcher, Schwächen, und Fehler gewahren, einen Mangel an Zeichnung da, wo sie notwendig wäre, eine geistreiche Beobachtung da, wo sie nicht am Platze ist, und Unterlassungssünden, die als Vergesslichkeiten erscheinen. Neben Ruysdael erscheint ein schöner Van de Velde mager, niedlich, pretiös, niemals weder männlich, noch sehr reif. Ein Willem van de Velde ist trocken, kalt und mager, beinahe immer sehr gut gezeichnet, selten gut gemalt, flüchtig beobachtet und nur sehr wenig durchdacht. Isaak Ostade ist zu rötlich, seine Himmel sind zu gleichgültig. Van Goyen ist zu ungewiss, verflüchtigt, dunstig und wollig; man fühlt in seinen Bildern den raschen und leichten Ausdruck, den eine immer feine Absicht gefunden. Die Skizze ist entzückend, aber das Werk ist nicht herausgekommen, weil ihm die genügende Unterlage fehlt an vorbereitenden Studien und an treuer Geduld und Arbeit. Und selbst Cuyp leidet sichtlich unter dieser strengen Nachbarschaft, er, der doch so stark und so gesund ist. Sein ewiger Goldton ist von einer Heiterkeit, die neben dem finsteren und bläulichen Grün seines grossen Nebenbuhlers leicht ermüdend wirkt;

und was diesen Reichtum der Atmosphäre anlangt, der wie ein Reflex anmutet, der dem Süden entnommen wurde, um diese nordischen Bilder zu verschönern, so glaubt man daran nicht mehr recht, sobald man die Ufer der Maas oder des Zuydersees kennt.

Im allgemeinen können wir in den holländischen Bildern, ich meine in den Bildern des Freilichts, eine Absichtlichkeit beobachten in der Behandlung der Helligkeit, die den Bildern viel Relief verleiht und die sie ganz besonders wahr erscheinen lässt. Der Himmel erscheint luftig, farblos, unendlich und ungreifbar. Tatsächlich dient er als Ausgangswert für die kräftigen Valeurs des Geländes und bestimmt die sichere klare Silhoutte des dargestellten Gegenstandes. Ob dieser Himmel nun von goldigem Ton ist, wie bei Cuyp, von silbrigem Ton, wie bei van de Velde oder Salomon Ruysdael, flockig, grau, aufgelöst in leichten Dunst, wie bei Isaak Ostade, van Goyen oder Wynants — immer ist er wie ein Loch im Bilde, selten nur ist er von einem Helligkeitswert, der nur ihm allein eigen wäre, und fasst niemals weiss er in entscheidende Beziehungen zu treten zum Gold des Rahmens.

Ich könnte eine ganze Anzahl von Bildern namhaft machen, bei denen man die Atmosphäre ganz vergisst und gewisse Lufthintergründe, die man neu malen könnte, ohne dass das im übrigen fertige Bild darunter leiden würde. Mit einer grossen Zahl moderner Werke steht es genau so. Es scheint sogar, sieht man von einigen Ausnahmen ab, auf die ich nicht hinzuweisen brauche, wenn ich recht verstanden worden bin, als habe unsere moderne Schule in ihrer Gesamtheit das Prinzip aufgenommen, dass die Atmosphäre als die leerste und ungreifbarste Partie des Bildes nun auch dessen farblosester und neutralster Teil sei.

Ruysdael hat die Dinge anders gefühlt und hat ein für allemal ein weit kühneres und wahreres Prinzip festgelegt. Er

hat das ungeheuere Gewölbe gesehen, das über Land und Meer als die wirkliche, kompakte und feste Decke seiner Bilder sich rundet. Er gibt ihr ihre Rundung, ihre Weite und ihr Mass, er bestimmt ihre Valeurs je nach dem Spiel des Lichtes, wie es am Horizont sich verteilt; er nuanciert ihre Flächen und modelliert und gestaltet sie wie einen Teil, dem ein grösstes Interesse zukommt. Er lässt darin eine Linienführung zum Ausdruck gelangen, die als eine Fortsetzung der durch den Gegenstand der Darstellung bedingten Linien wirkt. Er weiss darin die Lichtflecken geschickt zu verteilen, weiss diesen Himmel als die allgemeine Lichtquelle erscheinen zu lassen und bringt dieses Licht doch nur da an, wo es wirklich nötig ist.

Diese grosse Auge, das alles, was da lebt, mit offenem Blick umfasst, dieses Auge, das sich vertraut gemacht hat mit Höhen- und Weitenausdehnung der Dinge dieser Erde, es wandert fortgesetzt vom Boden zum Zenit, sieht niemals einen Gegenstand, ohne sofort und gleichzeitig den korrespondierenden Punkt der Atmosphäre zu erfassen und durchmisst so, ohne irgend etwas zu übersehen, den ganzen Kreis des Gesichtsfeldes. Weit entfernt sich in analytischer Betrachtung zu verlieren, arbeitet es vielmehr fortgesetzt im Sinne einer vereinfachenden Synthese. Das, was die Natur verteilt, das fasst es zusammen wie ein Ganzes von Linien, von Farben, von Valeurs und Lichtwirkungen. Alles das gestaltet sich schon vor dem Auge dieser Phantasie so, wie der Künstler es dann innerhalb der Leinwand gestaltet sehen will. Sein Auge gleicht der Dunkelkammer: es verkleinert, reduziert das Licht und erhält den Dingen ihr genaues Verhältnis rücksichtlich der Form und Farbe. Ein Bild von Ruysdael, welches es auch immer sein mag, — wohlverstanden sind die schönsten immer die bezeichnendsten — ist ein Stück Malerei aus dem Ganzen, voller Kraft und Logik, oben grau, unten braun oder

grün, eine Malerei die an allen vier Seiten in eine feste Beziehung tritt zu den lichtführenden Kannelierungen des Rahmens, die von ferne dunkel erscheint, die von Licht erstrahlt, wenn man sich ihr nähert, schön in sich, ohne Leeren und ohne Fehler. Es ist wie eine hohe und erhabene Gedankenkraft, die zu uns spricht, wie eine klanggewaltige Sprache.

Ich habe sagen hören, dass nichts schwieriger sei, als ein Bild von Ruysdael zu kopieren, und ich glaube es, ebenso wie es nichts Schwierigeres gibt, als die Ausdrucksform der grossen Schriftsteller unseres 17. Jahrhunderts in Frankreich nachzuahmen. Hier wie dort die gleiche Art sich auszudrücken, derselbe Stil, beinahe derselbe Geist und ich möchte sagen, die gleiche Art, in der das Genie sich betätigt. Ich weiss nicht recht, warum ich mir einbilde, dass, wenn Ruysdael nicht Holländer und Protestant gewesen, er dem Port-Royal angehören würde.

Man kann im Haag und in Amsterdam zwei Landschaften sehen, die beide, das eine in grossem, das andere in kleinem Format, Wiederholungen sind desselben Vorwurfs. Ist das kleine Bild die Studie, die als Grundlage für das grössere gedient hat? Hat Ruysdael nach der Natur gezeichnet oder gemalt? Holte er aus ihr nur seine Anregungen oder kopierte er unmittelbar? Es ist das sein Geheimnis geblieben, wie das der meisten Holländer, mit Ausnahme vielleicht von van de Velde, der ganz sicherlich im Freien gemalt hat, der sein Bestes gab, wo er vor der Natur stand, und der im Atelier, was man auch immer darüber sagen mag, viel in seinen Ausdrucksmitteln verlor. So viel ist jedenfalls sicher, dass diese beiden Werke entzückend sind und dass sie für das, was ich soeben über Ruysdaels Art zu malen gesagt habe, den Beweis erbringen.

Es ist eine Ansicht aus der Umgebung von Amsterdam mit der kleinen Stadt Haarlem, wie sie schwärzlich, bläulich

durch die Bäume hindurchscheint und unter dem weiten Wellengewoge eines wolkigen Himmels und gegen den nebligen Dunst eines niedrigen Horizontes sich verliert; vorn als einziger Vordergrund eine Wäscherei mit rötlichem Dach und der Wäschebleiche auf der Wiese. Nichts Naiveres und Ärmeres als Ausgangspunkt und andererseits nichts Wahreres. Man muss dieses Bild sehen, 1 Fuss 8 Zoll hoch, um zu lernen von einem Meister, der niemals fürchtete sich etwas zu vergeben, — weil er kein Mann war, der je von seiner Höhe herabsteigen konnte, — wie man einen beliebigen Gegenstand zur Höhe des Ausdrucks gestalten kann, wenn man selbst ein erhobener Geist ist, wie es nichts Hässliches gibt für ein Auge, das schön sieht, nichts Kleinliches für eine grosse Empfindung, in einem Wort, was aus der Kunst der Malerei werden kann, wenn sie gehandhabt wird von einem edlen Geist.

Die „Flusslandschaft“ des Museums Van der Hoop ist das letzte Wort dieser stolzen und prachtvollen Kunstsprache. Dieses Bild würde noch besser den Namen der „Windmühle“ tragen und würde unter dieser Bezeichnung niemand mehr gestatten, ohne Nachteil einen Gegenstand zu behandeln, der unter der Hand Ruysdaels seinen typischen und unvergleichlichen Ausdruck gefunden.

Der Vorwurf ist, in wenigen Worten gesagt, der folgende: irgend ein Winkel von der Masslandschaft, zur Rechten ein abgestuftes Gelände mit Bäumen, Häusern und mit der Bekrönung der schwarzen Mühle, die mit ihren grossen Flügeln im Winde hoch in die Leinwand hineinragt; ein Staket, gegen das das Wasser des Stromes sanft angeht, ein stilles, weiches, wunderbares Wasser; ein kleiner Winkel eines sich verlierenden Horizontes, sehr verhalten und fest, sehr blass und sehr deutlich, von dem sich das weisse Segel eines Bootes abhebt, ein schlaffes Segel, von keinem Winde bewegt, von einem

milden und ganz ausnehmend schönen Farbenton. Darüber ein weiter Himmel voller Wolken mit hier und da durchscheinendem matten Blau, und grauer Dunst, der gerade hinauf bis zur Höhe des Bildes aufsteigt; kein eigentliches Licht in diesem mächtigen Tonbad, das aus Dunkelbraun und aus einem düsteren Schiefergrau zusammengesetzt ist; einziger leuchtender Schein mitten im Bild, ein Strahl, der aus der Unendlichkeit zu kommen scheint, um wie mit einem Lächeln eine der Wolken zu verklären. Ein grosses, ernstes Bild, ausserordentlich streng, von düsterem Klang der Untertöne; und meine Notizen fügen noch hinzu: wunderbar im Gold. Im Grunde genommen weise ich auf dieses Bild nur deshalb hin und lege ich nur deshalb besonderen Nachdruck darauf, um zu dem Schluss zu kommen, dass, ganz abgesehen vom Wert der Details, abgesehen von Schönheit der Form, der Grösse des Ausdrucks, der Intimität des Gefühls, es auch noch ein wunderbar eindrucksvoller Farbenfleck bleibt, wenn man es lediglich vom dekorativen Gesichtspunkt aus ansieht.

So zeigt sich Ruysdael als eine eindrucksvoll vornehme Gestalt, von wenig eigentlichem Zauber, wenn man von gelegentlichen Zufällen absieht, von grosser Anziehungskraft, von einer Intimität, die sich erst nach und nach enthüllt, und von einer vollendeten Beherrschung der an sich einfachen Ausdrucksmittel. Man muss ihn sich vorstellen konform seiner Malerei, man muss versuchen, seine Persönlichkeit neben seinen Bildern sich zu denken und man wird, wenn ich nicht irre, ein doppeltes und trefflich zusammenstimmendes Bild gewinnen eines herben Denkers, einer reichen Seele und eines lakonischen und schweigsamen Geistes.

Ich habe irgendwo gelesen, — so sehr springt es in die Augen, dass es der Dichter ist, der durch diese verhaltene Form und die Knappheit dieser Sprache hindurchscheint, — dass sein Werk den Charakter eines elegischen Gedichtes in

einer Unzahl von Gesängen habe. Es will das sehr viel sagen, wenn man denkt, wie wenig Literarisches eine Kunst enthält, bei der die Technik eine so grosse Rolle spielt und deren Materie so viel Gewicht und Bedeutung zukommt. Ob nun elegisch oder nicht, jedenfalls glaube ich, dass der Dichter Ruysdael, wenn er anstatt zu malen geschrieben hätte, eher in Prosa als in Versen geschrieben haben würde. Der Vers lässt der Phantasie einen zu weiten Spielraum, die Prosa verpflichtet zu zuviel Ehrlichkeit, als dass dieser wahrhafte und klare Geist nicht diese Sprache einer jeden anderen vorgezogen haben müsste. Im Grunde seiner Natur aber war er ein Träumer, einer jener Männer, wie es deren in unserer Zeit sehr viele gibt, und wie sie doch selten waren zur Zeit, da Ruysdael geboren wurde. Einer jener einsamen Spaziergänger, die aus der Stadt fliehen, die die Vororte bevorzugen, die ernstlich und aufrichtig das Land lieben, die ein wahres Gefühl dafür haben, die ohne Phrase davon zu erzählen wissen, die ein allzu weitläufiger Horizont beunruhigt, die die flache Ebene entzückt, denen ein Schatten Eindruck machen und die ein Sonnenstrahl entzücken kann.

Man kann sich Ruysdael weder sehr jung, noch sehr alt vorstellen; man sieht nichts von einer Jugendentwickelung, und man fühlt auch nicht das drückende Gewicht der Jahre. Wüsste man nicht, dass er vor seinem 52. Lebensjahre gestorben ist, so möchte man ihn sich vorstellen zwischen zwei Altern, als einen reifen oder frühreifen Mann, sehr ernst, früh schon Herr seiner selbst, mit all der nach rückwärts gerichteten Träumerei eines Geistes, der hinter sich schaut und dessen Jugend nicht die aufreibende Gewalt hochgespannter Hoffnungen gekannt hat. Ich glaube nicht, dass er ein Herz hatte, das da rief: erhebt euch ihr Gewitter, die ich ersehne. Seine Melancholieen — und er hat sie gekannt — haben ein gewisses Etwas von Männlichkeit, von Vernunft, darin weder

das unruhige Kind der ersten Jahre, noch auch das nervöse weinerliche der letzten Jahre zutage tritt. Sie geben lediglich seiner Malerei eine etwas dunklere Farbe, wie sie der Denkweise eines Jansenisten eine Färbung gegeben haben würden.

Was hat das Leben ihm angetan, dass er ein so verächtliches, so bitteres Gefühl dafür hatte? Was haben die Menschen ihm getan, dass er sich in eine völlige Einsamkeit zurückzieht und dass er in solchem Grade es vermeidet, ihnen zu begegnen, selbst in seiner Malerei?

Man weiss nichts, oder so gut wie nichts, von seinem Leben, ausser dass er 1630 geboren wurde und 1681 starb, dass er der Freund von Berghem war, und dass Salomon sein älterer Bruder und vermutlich sein erster Lehrer war. Was aber seine Reisen anlangt, so ergeht man sich wohl in Vermutungen darüber, hat aber auch wieder seine Zweifel: seine Wasserfälle, seine bergigen bewaldeten Gegenden, seine felsigen Hänge könnten wohl glauben lassen, dass er in Deutschland, in der Schweiz oder in Norwegen studierte, oder dass er die Studien von Everdingen benutzte und sich von ihnen beeinflussen liess. Seine umfassende Arbeit hat ihn doch nicht reich werden lassen und sein Titel als Bürger von Haarlem hat es doch nicht hindern können, dass er, wie es scheint, ausserordentlich verkannt worden ist. Wir würden dafür sogar den sehr betrübenden Beweis in Händen halten, wenn es wahr ist, dass, aus Mitleid für sein Elend noch mehr, als aus Rücksicht auf sein Genie, von dem doch niemand eine rechte Ahnung hatte, man ihn in das Hospital von Haarlem, seiner Geburtsstadt, aufnehmen musste und dass er daselbst gestorben ist. Aber ehe er dahin kam, was ist ihm da alles passiert? Hat er auch freudige Erlebnisse gehabt, er, dem es an Kummer sicherlich nicht gefehlt hat? Hat sein Geschick ihm Gelegenheit gegeben, noch andere Dinge zu lieben, als nur Wolken; und woran hat er mehr gelitten, wenn er über-

haupt gelitten hat, an der Sorge um seine Kunst oder um sein Leben? All diese Fragen müssen unbeantwortet bleiben und doch beschäftigt sich die Nachwelt mit ihnen.

Würden wir wohl auf den Gedanken kommen, etwas Ähnliches über Berghem, Karel-Dujardin, Wouwermann, Goyen, Terborch, Metsu, Pieter de Hooch wissen zu wollen? Alle diese glänzenden oder entzückenden Künstler haben gemalt und es scheint, als ob das genüge. Ruysdael hat gemalt, aber er hat auch gelebt und darum kommt es so sehr viel darauf an, zu wissen, wie er gelebt hat. Und ich kenne in der ganzen holländischen Schule nur 3 oder 4 Männer, deren Persönlichkeit in gleichem Masse unser Interesse erregt: Rembrandt, Ruysdael, Paul Potter und vielleicht Cuyp, und das allein schon sagt genug, um ihn zu klassifizieren.

VIII.

Albert Cuyp.

Auch Cuyp stand in keinem besonderen Ansehen, solange er noch lebte, was ihn aber doch nicht abgehalten hat, so zu malen, wie er es für richtig hielt, und was ihn nicht gehindert hat, ganz nach Belieben bald sorgfältiger bald nachlässiger zu arbeiten und niemand zu folgen in seiner freien Entwickelung, als ausschliesslich der Eingebung des Augenblicks. Übrigens war die allgemeine Missgunst, deren er sich zu erfreuen hatte, natürlich genug, wenn man daran denkt, wie der Geschmack für eine sorgfältige Ausführung damals der herrschende war. Und er hat sie mit Ruysdael und sogar mit Rembrandt geteilt, als dieser gegen das Jahr 1650

auf einmal nicht mehr verstanden wurde. So befand er sich in guter Gesellschaft und er ist seitdem gründlich gerächt worden, und zwar zuerst durch die Engländer, später durch ganz Europa. Und soviel steht fest: Cuyp ist ein Maler ersten Ranges.

In erster Linie hat er das Verdienst, universal zu sein. Sein Werk ist ein so vollendetes Repertorium des holländischen Lebens, besonders des Land- und Hirtenlebens, dass schon sein Darstellungsgebiet und die reiche Abwechselung, die er ihm abzugewinnen weiss, genügen, seinen Werken ein hervorragendes Interesse zu sichern. Landschaften, Marinestücke, Pferde, Rindvieh, Menschen in jeder Lebenslage, von dem Reichen und dem Müssiggänger an bis zum Hirten; kleine und grosse Figuren, Porträts und Bilder von Wirtschaftshöfen, all das weckt sein Interesse und all das liegt im Bereich seines Könnens, so dass er mehr als irgend ein anderer dazu beigetragen hat, den Rahmen zu erweitern, innerhalb dessen die Kunst seines Landes sich zu einer immer reicheren Beobachtung lokaler Eigentümlichkeiten entwickeln konnte. Geboren als einer der ersten im Jahre 1605 ist er auf alle Weise, durch sein Alter, durch die Mannigfaltigkeit seiner Bestrebungen, durch die Kraft und Unabhängigkeit seines Vorgehens, einer der lebendigsten Vorkämpfer der Schule geworden.

Ein Maler, der auf der einen Seite sich mit Hondekoeter berührt, auf der anderen Seite mit Ferdinand Bol, und zwar ohne Rembrandt nachzuahmen, ein Maler, der die Tiere eben so gut wiederzugeben weiss wie Van de Velde, der den Himmel besser malt als Both, der Pferde, und zwar grosse Pferde, ernsthafter malt als Wouwermann oder Berghem je ihre kleinen Pferde gemalt haben — ein Maler, der das lebhafteste Verständnis hat für das Meer und die Flusslandschaft, der Städte malt, verankerte Boote und grosse Seestücke, und das

alles mit einer Kraft und einer Autorität, die Wilhelm van de Velde nicht besass — ein Maler, der dazu eine Art zu sehen hatte, die ganz allein ihm angehörte, eine reinliche und schöne Farbe, eine mächtige und leichtbewegliche Hand, die Vorliebe für ein reiches, kräftiges, strotzendes Material, ein Mann, der immer freier und grösser wird, der mit zunehmendem Alter jünger und kräftiger zu werden scheint, ein solcher Mann ist eine grosse Persönlichkeit. Bedenkt man im übrigen, dass er bis zum Jahre 1691 gelebt hat, dass er also die grosse Mehrzahl derer, die er hatte geboren werden sehen, überlebte, und dass er während dieser langen Laufbahn von 86 Jahren, abgesehen von einem sehr bezeichnenden Zuge, den er von seinem Vater hat, und abgesehen späterhin von einem Reflex des italienischen Himmels, der ihm vielleicht von Both kam und von seinen Freunden, die auf Reisen gewesen waren, ganz er selbst blieb, ohne irgend welche fremden Züge anzunehmen und ohne jede Schwäche, jedes Nachgeben, so kann kein Zweifel mehr bleiben, dass er ein wirklich starker Kopf war.

Der Louvre gibt uns eine annähernd vollständige Vorstellung von den verschiedenen Äusserungsformen seines Talents, seiner Manier und seiner Farben, aber er gibt nicht sein ganzes Mass und bezeichnet nicht den Grad der Vollendung, den er erreichen kann und den er zuweilen erreicht hat.

Die grosse Landschaft ist ein tüchtiges Werk, wertvoller im Hinblick auf das Ganze, als auf die Teile. Man kann nicht gut weiter gehen in der Kunst, das Licht zu malen und die liebenswürdigen und beruhigenden Empfindungen wiederzugeben, mit denen uns eine warme Atmosphäre umhüllt und durchdringt. Es ist ein Bild im wahren Sinne des Wortes. Es ist wahr, ohne doch übertrieben, es ist beobachtet, ohne kopiert zu sein. Die Luft, die das Bild durchdringt, die duftige Wärme, damit es erfüllt ist, der goldene Schimmer, der

wie ein zarter Schleier wirkt, diese Farben, die nichts sind als das Ergebnis des flutenden Lichtes, der spielenden Luft und der Sensitivität des Malers, der sie gestaltet, diese zarten Valeurs inmitten eines so starken Ganzen, alles das stammt gleichzeitig aus der Natur und aus seiner Konzeption; es würde ein Meisterwerk sein, wenn nicht einige Unvollkommenheiten sich geltend machten, die der Jugend des Malers oder aber einer momentanen Zerstreutheit zuzuschreiben sind.

Sein „Aufbruch zum Spazierritt“ und sein „Spazierritt“, zwei Reiterstücke, so gut im Format, so vornehm im Gepräge, zeigen ebenfalls seine besten Qualitäten: gebadet alles im Sonnenlicht und durchtränkt von jenen goldigen Tönen, die sozusagen die natürlichen Farben seines Geistes sind.

Und doch hat er noch Besseres geschaffen und es sind noch bedeutendere Werke, die wir ihm danken. Ich meine nicht jene kleinen Bilder, die allzuberühmt geworden, und die zu verschiedenen Malen in unsern französischen retrospektiven Ausstellungen uns gezeigt worden sind. Ohne nur die Grenzen Frankreichs zu verlassen haben wir, gelegentlich von Verkäufen aus Privatsammlungen, Werke von Cuyp sehen können, die zwar nicht zarter, wohl aber mächtiger und tiefer waren. Ein guter und wahrer Cuyp ist ein Bild, das gleichzeitig fein und grob ist, zart und derb, luftig und massiv. Alles, was sich nicht greifen lässt, wie der Grund, die Atmosphäre, die Nuance, die Luftwirkung in die Ferne und die Lichtwirkung auf die Farbe, alles das entspricht den zarten Seiten seiner Natur und um sie wiederzugeben, verflüchtigt sich seine Farbe, und sein Metier wird weich und geschmeidig. Was aber die Gegenstände anlangt, die aus einer festeren Substanz gebildet sind, denen härtere Umrisse und eine leuchtendere und gleichbleibendere Farbe zukommt, so scheut er nicht, ihre Form zu verstofflichen, auf die derbe Seite ihrer Erscheinungen Nachdruck zu legen und sogar hier und da schwerfällig zu

werden, nur um ja nicht schwächlich zu erscheinen, weder in der Linie, noch im Ton, noch in der ganzen Mache. In einem solchen Fall lässt er es an jeder bewussten Verfeinerung fehlen, und wie all die Meister, die an der Wiege starker entwickelungssicherer Schulen stehen, scheut er sich nicht, Schönheit und Anmut preiszugeben, sobald diese nicht zu den wesentlich charakteristischen Eigenschaften des darzustellenden Gegenstandes gehören.

Und das ist der Grund, warum es mir scheinen will, als ob seine Reiterstücke des Louvre nicht das letzte Wort bedeuten seiner schönen, reinen, etwas derben, etwas überreichen, aber ganz und gar männlichen Malerei. Sie weisen ein zuviel auf an Gold, an Sonne und an allem, was davon die Folge: an roten und leuchtenden Reflexen, an übertriebenen Schatten; dazu dann noch eine gewisse Mischung von Freiluft und von Atelierbeleuchtung, von wortgetreuer Wahrheit und von freier Erfindung, schliesslich eine gewisse Unwahrscheinlichkeit in den Kostümen und in der Eleganz der ganzen Erscheinungen, woher es dann kommt, dass trotz gewisser Vorzüge, die nicht diskutabel sind, diese beiden Bilder nicht imstande sind, eine völlig beruhigende Wirkung auf uns auszuüben.

Das Museum im Haag birgt ein Porträt des Herrn de Roovere, wie er in der Umgebung von Dortrecht dem Lachsfang obliegt, ein Bild, das weniger aufdringlich, aber doch mit grösserer Augenscheinlichkeit, die bewussten Schwächen der beiden eben besprochenen berühmten Bilder, offenbart. Die Persönlichkeit ist eine von denen, die wir schon kennen; er trägt ein ponceaurotes, goldgesticktes, pelzverbrämtes Gewand, eine schwarze Kappe mit rosa Federn und einen krummen Säbel mit goldenem Griff. Er reitet eines jener grossen braunen Pferde, deren Ramsnase, deren schwerfälliger Leib, deren gerade Beine und Mauleselhufe allgemein bekannt sind. Dasselbe Gold im Himmel, im Hintergrund, auf dem Wasser,

auf den Gesichtern, die gleichen zu hellen Reflexe, wie es wohl vorkommt im hellsten Licht, wenn die Luft keine Gnade zu haben scheint mit der Farbe und mit der Kontur der Gegenstände. Das Bild ist naiv und gut gemalt, wunderbar in den Rahmen gesetzt, originell, persönlich, überzeugt; aber mit all dieser Wahrhaftigkeit möchte der Missbrauch, der mit dem Licht getrieben ist, an einen Mangel denken lassen in Wissen und Geschmack.

Und dann sehe man in Amsterdam im Museum des Bürgermeisters Six die beiden grossen Cuyps, die in dieser einzigen Sammlung vorhanden sind.

Das eine stellt die Ankunft von Moritz von Nassau in Scheveningen dar. Es ist ein bedeutendes Marinestück mit Booten, die mit Figuren überladen sind. Weder Backhuysen — ich brauche es kaum zu sagen, — noch auch Van de Velde, noch irgend ein anderer, hätte die Kraft gehabt, in dieser Weise ein Bild dieser Art und dieses unbedeutenden Inhalts so aufzufassen, aufzubauen und zu malen. Das erste Boot zur Linken, wie es dem Licht gegenübergestellt ist, ist ein wahres Wunderwerk.

Und was das zweite Bild anlangt, den wundervollen „Mondschein auf dem Meere", so gebe ich aus meinen Notizen den Eindruck von Erstaunen und Freude wieder, wie er sich mir aufgedrängt, und wie ich ihn kurz formuliert habe. „Eine Überraschung und ein Wunder: gross, massig, das Meer; ein abschüssiger Strand, ein Boot zur Rechten; unten ein Fischerboot mit einer rotgefleckten Figur, zur Linken zwei Segelboote; kein Wind, eine ruhige, heitere Nacht, das Wasser ganz glatt; der Vollmond in halber Höhe des Bildes, etwas zur Linken, völlig klar in einem grossen Ausschnitt wolkenlosen Himmels; das Ganze unvergleichlich wahr und schön in Farbe, Kraft, Durchsichtigkeit und Klarheit. Eine Claude Lorrain, in die Nacht übersetzt, ernster, einfacher, voller, noch

natürlicher in der Ausführung, aus einer wahren, echten Empfindung geboren: ein wahrer Augentäuscher, von verblüffender Geschicklichkeit der Ausführung."

Wie man sieht, kommt Cuyp mit jedem neuen Unternehmen zum Ziel, und wenn man sich die Mühe gibt, ihm zu folgen — ich will nicht sagen, in seinen Variationen, aber in der reichen Abfolge seiner Versuche — so wird man finden, dass er auf jedem Gebiet zeitenweise, und sei es auch nur ein einziges Mal, jeden einzelnen seiner Zeitgenossen übertroffen hat, die in ihrer Gesamtheit um ihn herum sich in das so eigentümliche weite Gebiet seiner Kunst teilten. Der hätte ihn schlecht verstanden, oder aber sich selbst schlecht gekannt, der es gewagt hätte, nach ihm noch einen „Mondschein" oder eine „Ankunft des Prinzen" in grossem Marinepomp zu schildern, oder aber Dortrecht und seine Umgebung zu malen. Was er gesagt hat, das ist gesagt, ein für allemal, weil er es auf seine Art gesagt hat, und weil seine Art, wie er einen gegebenen Gegenstand erfasst, jede andere Art aufwiegt.

Er hat die Technik eines Meisters, das Auge eines Meisters. Er hat — und das allein dürfte ausreichen unseren Künstler in das hellste Licht zu rücken — eine fiktive und ganz persönliche Formel des Lichtes und seiner Wirkungen geschaffen. Er hat jene ungewöhnliche Kraft gehabt, einmal eine Atmosphäre zu erfinden und alsdann daraus zu gestalten: nicht nur das flüchtige, flüssige und luftige Element selbst, sondern auch die Gesetze, und sozusagen die ersten Prinzipien, die seine Bilder beherrschen. An diesem Zeichen ist er immer wieder zu erkennen. Hat er auch eine eigentliche Schule nicht hinterlassen, so hat er doch auch andererseits unter niemandes Einfluss gestanden. Er ist einer ganz für sich; und wie verschieden er auch immer sich gibt, immer ist es doch er, immer er selbst.

Und doch, — denn ich meine, dass es bei diesem wunder-

baren Maler ein „und doch“ gibt — fehlt ihm jenes gewisse Etwas, das die ganz grossen Meister macht. Er hat in überlegener Weise in allen Arten der Malerei sich betätigt, aber weder eine Art noch eine Kunst hat er neu geschaffen; sein Name personifiziert nicht eine ganze Art zu sehen, zu fühlen, und zu malen, wie man etwa sagen möchte: das ist Rembrandt, das ist Paul Potter, das ist Ruysdael. Sein Platz ist an höchster Stelle, und doch kommt er sicherlich erst in vierter Linie bei einer gerechten Klassifizierung der Talente, wo Rembrandt abseits thront und wo Ruysdael der erste ist. Würde Cuyp fehlen, so wäre die holländische Schule ärmer an einigen Werken der wunderbarsten Vollendung; und doch: eine grosse Leere, die in den Schöpfungen der holländischen Kunst auszufüllen wäre, würde sich kaum geltend machen.

IX.

Die holländische und die moderne Landschaft.

Eine Frage ist es, die unter vielen anderen sich dem aufdrängt, der die holländische Landschaftsmalerei studiert, und der dabei der analogen Bewegung gedenkt, der vor etwa 45 Jahren in Frankreich sich zeigte. Man fragt sich, worin der Einfluss Hollands in dieser neuen Bewegung bemerkbar wird, ob Holland auf uns gewirkt hat und wie, in welchem Umfang und bis zu welchem Moment; was es war, das wir von Holland lernen konnten und schliesslich aus welchem Grunde diese Malerei uns zwar wohl noch gefällt, uns aber nicht mehr zu belehren imstande ist. Diese ausserordentlich interessante Frage ist meines Wissens noch nie gründlich unter-

sucht worden, und ich werde gewiss der letzte sein, der sich an das Wagnis macht, sie erschöpfend zu behandeln. Sie rührt an Dinge, die uns zu nahe stehen, an Zeitgenossen und an Lebende. Ich würde mich dabei nicht behaglich fühlen können, und ich möchte mich daher darauf beschränken, ihre Grenzen zu bestimmen.

Es steht ausser Frage, dass wir im Lauf von vollen 200 Jahren in Frankreich nur einen einzigen Landschafter gehabt haben: Claude Lorrain. Franzose durch und durch, obwohl stark von Italien beeinflusst, ein Dichter, aber einer von jener Klarheit des Verstandes, die lange Zeit den Zweifel hat aufkommen lassen können, ob wir eine Rasse von Dichtern seien. Im Grunde gutmütig, obwohl sehr würdevoll; alles in allem in seiner Art, wenn auch natürlicher und wenn auch weniger bedeutend, das Pendant zu Poussin der Geschichte der Malerei. Seine Kunst verkörpert in lebendigster Weise den Wert und den Charakter unseres Geistes, und die Fähigkeiten unseres Auges. Sie gereicht uns zur höchsten Ehre. Früher oder später musste diese seine Kunst als eine klassische Kunst gelten. Ihn fragt man um Rat, ihm gilt die allgemeine Bewunderung, als Vorbild aber lässt man ihn nicht gelten. Und vor allen Dingen, man bleibt nicht bei ihm stehen, kommt auch nicht auf ihn zurück, ebensowenig wie man auf die Kunst der Esther und der Bérénice zurückkommt.

Das 18. Jahrhundert hat sich mit der Landschaft überhaupt nicht beschäftigt, ausser um sie als Folie zu behandeln für galante Szenen, Maskeraden, sogenannte ländliche Feste oder amüsante mythologische Darstellungen. Die ganze Schule von David hat die Landschaft sichtlich verachtet, und weder Valenciennes noch Bertin, noch auch ihre Fortsetzer in unserer Epoche waren gewillt, die Liebe für sie wieder zu wecken. Mit vollster Aufrichtigkeit bewundern sie Virgil und auch

seine Natur; aber mit vollstem Recht darf man sagen, dass sie eine eigentlich feine Empfindung weder für den einen noch für das andere hatten. Es waren Latinisten, die ihre Hexameter gut skandierten, Maler, die die Dinge gleichsam im Amphitheater sahen, die einen Baum und dessen Belaubung nicht ohne einen gewissen Pomp zur Darstellung brachten. Vielleicht hatten sie noch mehr Sinn für Delille, als für Virgil, und im Grunde genommen bestand ihre Kunst darin, vereinzelte gute Studien zu machen und schlecht zu malen. Der alte Vernet, den ich beinahe vergessen hätte, ist zwar sehr viel reicher als jene an Verstand, an Phantasie und an wirklichem Leben. Aber das, was ich einen tiefdringenden Landschafter nennen würde ist doch auch er nicht. Ich möchte ihn einrangieren vor Hubert Robert, aber mit ihm zusammen, unter die Zahl der guten Dekorateure von Museen und von Prunk-Gemächern. Ich will nicht eingehen auf Demarne, halb Franzose, halb Flame, den sich Belgien und Frankreich, aber ohne viel Leidenschaftlichkeit streitig zu machen suchen, und ich glaube ohne Schaden für die französische Malerei Lantara übersehen zu dürfen.

Die Schule von David musste ihren Kredit völlig verloren haben, man musste mit allem zu Ende und im Begriff sein, Kehrt zu machen, — wie es eine Nation tut, wenn sie ihren Geschmack ändert —, damit gleichzeitig in Literatur und Kunst die aufrichtige Leidenschaft für Land und Landleben wieder erstehen konnte.

Das Erwachen hatte eingesetzt mit den Prosa-Schriftstellern. Von 1816—1825 ist die Bewegung übergegangen in die Dichtung. Endlich von 1824—1830 schickten sich die Maler an, zu folgen. Der erste Ansporn kam von der englischen Malerei herüber, so dass, als Géricault und Bonnington die Malerei von Constable und von Gainsborough in Frankreich heimisch machten, zunächst ein englisch-flämischer Ein-

fluss überwog. Die Farbe Van Dycks in dem Hintergrund seiner Porträt, und die Kühnheiten und die phantastische Palette von Rubens waren die Elemente, die uns dienten, uns frei zu machen von der Kälte und der Konvention der bisherigen Schule. Die Palette gewann sehr viel; die Poesie hat nichts verloren; die Wahrheit aber ist dabei nur halb zu ihrem Rechte gekommen.

Man beachte, dass zur gleichen Zeit und infolge einer Liebe zum Wunderbaren, die der literarischen Mode der Ballade und Legende und der etwas überhitzten Einbildungskraft jener Zeit entsprach, der erste Holländer, der unsern Malern etwas zu sagen hatte, Rembrandt war. Überall ist bei dem ersten Auftreten unserer modernen Schule etwas von den warmen und verflüchtigten Tönen Rembrandts zu gewahren. Und gerade weil man in unbestimmter Weise Rubens und Rembrandt hinter der Kulisse versteckt ahnt, bereitet man denen, denen man den Namen der Romantiker gibt, jenen unfreundlichen Empfang, der ihnen zuteil wird, als sie zuerst auf der Bildfläche erscheinen.

Gegen das Jahr 1828 machen sich neue Erscheinungen geltend. Ganz junge Männer, und unter ihnen Kinder, zeigen eines Tages eine Reihe kleiner Bilder, die man Schlag auf Schlag zunächst wunderlich und dann reizend findet. Ich will aus der Zahl dieser hervorragenden Maler nur diese zwei nennen, die gestorben sind, oder vielmehr, ich will sie alle nennen, will aber, wie billig, einer eingehenderen Betrachtung nur diejenigen unterziehen, die mich nicht mehr hören können. Die Meister der französischen Landschaft unserer Zeit treten zusammen auf: Flers, Cabat, Dupré, Rousseau, Corot.

Wo haben sie sich herangebildet? Von wo kommen sie her? Wer hat ihnen zuerst das Studium des Louvre empfohlen? Wer hat sie, die einen nach Italien, die andern nach der Normandie geführt? So ungewiss ist ihre Herkunft, so zufällig er-

scheint ihr Talent — dass man sagen möchte, es sind Maler, die seit 200 Jahren verschwunden, und deren Geschichte niemals bekannt geworden war.

Wie immer auch die Entwickelung dieser Pariser Kinder gewesen sein mag, die am Ufer der Seine geboren waren, die innerhalb der Bannmeile von Paris sich heranbildeten, und deren Erziehung sich nicht recht verfolgen lässt: es sind zwei Dinge, die gleichzeitig mit ihnen auftreten: Landschaften, die naiv und wirklich ländlich gegeben sind; und dies in holländischen Formeln. Diesmal hat Holland die Männer gefunden, denen es sich mitteilen kann. Holland ist es gewesen, das uns gelehrt hat, zu sehen, zu fühlen und zu malen. So gross war die Überraschung, dass die intime Originalität der neuen Entdeckung keiner allzu genauen Untersuchung unterzogen wird. Die Erfindung scheint in jeder Beziehung ebenso neu, wie glücklich zu sein. Die Bewunderung stellt sich ein; und am selben Tage hält Ruysdael in Frankreich seinen Einzug, für den Augenblick noch verborgen hinter dem Ruhm dieser jungen Leute. An diesem gleichen Tage wird es offenbar, dass es ein französisches Landleben gibt, eine Kunst der französischen Landschaft und Museen voller alter Bilder, die als beste Vorbilder dienen konnten.

Zwei der Männer, von denen ich spreche, bleiben ihrer ersten Liebe ihr Leben lang so ziemlich treu, oder aber, wenn sie sie einen Augenblick verlassen hatten, so kehrten sie zu ihr doch immer wieder zurück. Corot hat sich vom ersten Tage ab von ihnen getrennt. Der Weg, den er eingeschlagen, ist bekannt. Von frühe an hat er eine Vorliebe für Italien. Der Eindruck, den er von dort mitnimmt ist unauslöschlich. Er ist mehr als jene Lyriker, ein Freund des Hirtenlebens wie sie, dabei weniger bäuerisch. Er liebt den Wald und das Wasser, aber auf andere Weise. Er erfindet einen Stil. Er sucht weniger die Dinge in vollster Exaktheit so zu sehen,

wie sie sind; als dass er mit äusserster Feinheit alles das zu erfassen sucht, was er aus ihnen herausholen könne und was aus ihnen sich uns mitteilt. Daher jene ganz persönliche Mythologie und jene so überraschend heidnisch natürliche Auffassung in ihrer duftigen Gestaltung nichts ist, als die Personifikation der innersten Natur der Dinge. Es ist nicht möglich, in geringerem Grade Holländer zu sein.

Was aber Rousseau anlangt, der ein sehr komplizierter, stark verleumdeter, gewaltig gerühmter Künstler ist, für dessen gerechte Beurteilung den rechten Massstab zu finden sehr schwer fällt, so wäre das Wahrste, was man über ihn sagen könnte, dass er in seiner glänzenden und vorbildlichen Entwicklung das Streben des französischen Geistes verkörpert, in Frankreich eine neue holländische Kunst zu schaffen: ich meine damit eine Kunst, die ebenso vollkommen ist bei voller Wahrung ihrer Nationalität, ebenso wertvoll bei grösserer Mannigfaltigkeit, und ebenso dogmatisch bei vollster Wahrung des modernen Geistes.

Zu seiner Zeit und vermöge seiner Stellung in der Geschichte unserer Schule, ist Rousseau ein Mann des Übergangs und der Vermittlung zwischen Holland und den Malern, die da kommen sollten. Er stammt von den Holländern ab und entfernt sich doch wieder von ihnen. Er bewundert sie und er vergisst sie. Ihnen zugewendet reicht er ihnen die eine Hand, mit der andern weiss er hunderte von neuen Strömungen, von heisser Leidenschaft und von ernstem Wollen zum Leben zu erwecken. In der Natur entdeckt er tausend unentdeckte Dinge. Das Gebiet der von ihm umfassten Stimmungen ist ungeheuer. Alle Jahreszeiten, alle Stunden des Tages, des Abends und des Morgens, alle Erscheinungen des Klimas vom Frost bis zur Hitze der Hundstage; alle Höhen, vom Strand bis zu dem Hügelland, von der Steppe bis zum Mont Blanc, Dörfer, Wiesen, Hecken, Knicks, die kahle Erde und auch

alles Laub und Leben, damit sie bedeckt ist — nichts gibt es, das ihn nicht gereizt, das ihn nicht zum Stillestehen veranlasst, das nicht sein Interesse erregt und das nicht von ihm gemalt worden ist. Man möchte sagen, dass die holländischen Maler ausschliesslich sich um sich selbst gedreht haben, wenn man sie vergleicht mit dem ruhelosen Suchen dieses Forschers auf unentdeckten Wegen. Alle zusammen hätten sie ihr gesamtes Werk umschrieben haben können mit einem Auszug aus den Mappen von Rousseau. Von diesem Gesichtspunkt aus gesehen ist er vollständig selbständig, und gerade damit zeigt er sich auch als ein Kind seinerzeit. Und nachdem man sich nun einmal hineingestürzt hat in dieses Studium des Relativen, des Zufälligen und des Wahren, so geht man nun auch bis zum Ende. Nicht ganz allein zwar, aber nahezu allein, hat er es zuwege gebracht, eine Schule zu schaffen, die man nennen könnte: die Schule der landschaftlichen Stimmung.

Wenn ich unsere Landschafterschule einer etwas eingehenderen Betrachtung unterzöge, anstatt nur ihre wenigen ganz charakteristischen Züge zu skizzieren, so würde ich noch andere Namen den genannten hinzuzufügen haben. Wie in allen Schulen, so würden auch hier zahlreiche Widersprüche, Gegenströmungen, akademische Traditionen sichtbar werden, die durch die gewaltige Bewegung, die uns der wahren Natürlichkeit entgegenträgt, unaufhörlich hindurchsickern, Erinnerungen an Poussin, gewisse Einflüsse von Claude her, der Geist der Synthese, der seine beharrliche Arbeit mitten in dem so mannigfaltigen Wirken der Analyse und der naiven Beobachtung fortsetzt. Ich würde von markanten, wenn auch etwas untergeordneteren Persönlichkeiten zu sprechen haben, die neben den Grossen hergehen, ohne ihnen jedoch allzusehr zu gleichen, und die auf Nebenpfaden ihre Entdeckungen machen, ohne dass es doch den Anschein hat, als seien sie Pfadfinder und Entdeckende.

Schliesslich hätte ich dann noch Namen zu nennen, die uns die grösste Ehre machen, und ich dürfte vor allem nicht vergessen, einen geistvollen, glänzenden, vielseitigen Maler zu nennen, der an tausend Dinge gerührt hat, Phantasie, Mythologie, Landschaft, der das Land geliebt hat und die Malerei der Alten: Rembrandt, Watteau und in hohem Grade auch Corregio; der leidenschaftlich den Wald von Fontainebleau geliebt hat und über alles vielleicht die Kombinationen einer etwas phantastischen Palette, den Maler unter allen Zeitgenossen — und das ist gewiss ein hoher Ruhmestitel, — der als erster die Bedeutung Rousseaus erkennt, der ihn versteht, der das Verständnis für ihn verbreitet, der ihn als Meister und als seinen Meister bezeichnet und der in den Dienst dieser unbeugsamen Originalität sein geschmeidigeres Talent, seine besser verstandene Eigenheit, seinen anerkannten Einfluss und seinen fertigen Ruhm stellt.

Was ich hier zu zeigen wünsche, — und das muss für die vorliegende Untersuchung genügen — ist, dass vom ersten Tage ab, nachdem der Anstoss von der holländischen Schule und von Ruysdael einmal ausgegangen war, dieser direkte Anstoss ganz kurz abbricht, oder aber sich teilt, und dass es besonders zwei Männer sind, die dazu beigetragen haben, das Studium der nordischen Meister durch das Studium der Natur ausschliesslich zu ersetzen: Corot ohne jeden Zusammenhang mit jenen, und Rousseau, der von einer lebendigen Liebe erfüllt ist zu ihren Werken, der eine genaue Erinnerung ihrer Methode sich bewahrt, aber der beherrscht ist von dem gebieterischen Willen, noch mehr zu sehen, anders zu sehen und alles das auszudrücken, was jenen entgangen war. Und hieraus ergeben sich zwei parallele Folgeerscheinungen: Studien, die, wenn auch nicht besser gemacht, so doch feiner beobachtet sind, und ein Verfahren, das, wenn auch nicht geschickter, so doch komplizierter ist.

Was Jean Jaques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand und Sénancour, unsere ersten Meister der Landschaft auf dem Gebiet der Literatur, mit einem einzigen Blick umfassend beobachtet und in summarische Formeln zu gestalten wussten, sollte von dem Tage an, wo die Literatur rein beschreibend, wurde, nichts mehr sein, als ein recht unvollständiger Auszug und der Niederschlag einer unvollständigen Beobachtung des zu gestaltenden Materials. Und so sollte auch die Malerei, wie sie ihr ganzes weites Gebiet zu analysieren und nachahmend zu gestalten sucht, sich beengt fühlen in den Fesseln des ausländischen Stils und der ausländischen Methode. Das Auge wird neugieriger; die Sensibilität wird, wenn auch nicht lebendiger, so doch nervöser, die Zeichnung sucht sich mehr zu vermannigfaltigen, die Beobachtung wird immer eingehender, die Natur erweist sich, da man sie von näher betrachtet, unendlich reich an Details, an Zufälligkeiten, an unerwarteten Effekten und an Nuancen. Eine Fülle von Geheimnissen sucht man ihr zu entlocken, die sie bisher für sich behalten, weil man es nicht verstanden hatte, oder weil man nicht gewillt gewesen war, sie wirklich gründlich über all diese Dinge zu befragen. Es bedurfte einer neuen Sprache, um diese Fülle neuer Empfindungen auszudrücken; und es war Rousseau, der beinahe ganz allein das Wörterbuch erfand, dessen wir uns heute bedienen. In seinen Skizzen, in seinen Entwürfen, in seinen vollendeten Werken, überall gewahren wir seine Versuche, sein Streben, seine je nachdem geglückten oder verfehlten Neuerungen; neue Wörter von grösster Treffsicherheit, oder aber Wörter, die gewagt erscheinen und mit denen dieser tiefgründige Pfadfinder neuer Formeln die alte Sprache und die alte Grammatik der Maler zu bereichern suchte. Nehmen wir eines seiner Bilder, eines seiner besten und stellen wir es neben ein Bild von Ruysdael, von Hobbema und von Wynants

von gleichem Range und von gleicher Bedeutung, so werden wir erstaunt sein über die auffälligen Unterschiede. Ungefähr so, wie wenn wir kurz hintereinander eine Seite einer modernen literarischen Erscheinung lesen nach der Lektüre einer Seite der Konfessionen oder aus Obermann; es ist das gleiche Streben, die gleiche Erweiterung des Gestaltungs-Gebietes und das gleiche Resultat in der Wirkung. Der Ausdruck ist charakteristischer, die Beobachtung eindringlicher, die Palette unendlich viel reicher, die Farbe ausdrucksvoller, selbst die Komposition gewissenhafter. Alles scheint besser gefühlt, besser überlegt, von wissenschaftlicherem Geiste durchdacht und berechnet zu sein. Ein Holländer würde staunen vor soviel Gewissenhaftigkeit und vor solchen Fähigkeiten eindringlicher Analyse. Und trotzdem darf man fragen, ob diese Werke besser und stärker in der Eingebung sind, ob sie lebendiger erscheinen. Wenn Rousseau eine Flachlandschaft im Frost darstellt, ist er dann näher an der Wahrheit, als Ostade und Van de Velde mit ihren Schlittschuhläufern? Und wenn Rousseau einen Forellenfang malt, ist dann sein Bild ernster, feuchter, schattiger, als die schlafenden Wasser oder die düsteren Wasserfälle Ruysdaels?

Hundertmal ist in Reisebeschreibungen, in Romanen oder in Dichtungen das Meer beschrieben worden, wie es gegen den einsamen Strand anrollt, die Nacht in dem Augenblick, da der Mond aufsteigt, während aus der Ferne das Lied der Nachtigall erklingt. Hatte nicht in ernsten, kurzen und feurigen Worten Sénancourt dieses Bild ein für allemal festgelegt? So schien denn am gleichen Tage eine neue Kunst zum Licht zu erstehen in den beiden Formen von Literatur und Malerei, beide mit den gleichen Tendenzen, beide gestaltet von gleichartig begabten Künstlern, bestimmt für das gleiche Publikum, das sie geniessen sollte. Ist es nun ein Fortschritt dem wir hier begegnen oder ist es ein Rück-

schritt? Die Nachwelt wird besser darüber richten können, als wir.

Als positives Ergebnis aber bleibt, dass im Laufe von 20 oder 25 Jahren — von 1830 bis 1855 — die französische Schule versucht, ausserordentlich viel geschaffen und die Entwickelung der Dinge in nachdrücklichster Weise gefördert hatte. Ausgegangen war sie von den Wassermühlen, von den Kanälen und von dem Baumschlag Ruysdaels; mithin von einer durchaus holländischen Art zu sehen und von völlig holländischen Formeln. Und sie hatte es in der genannten Zeit erreicht, einerseits eine ausschliesslich französische Malerei zu schaffen mit Corot, andererseits die Zukunft einer noch intensiveren Kunst vorzubereiten mit Rousseau. Und auch hier noch ist sie dann nicht völlig stehen geblieben.

Die Liebe zur Heimat ist noch nie, selbst nicht in Holland, etwas anderes gewesen, als ein Ausnahmegefühl und der Ausdruck einer besonderen Gemütsverfassung. Zu allen Zeiten hat es Menschen gegeben, die vor Begierde brannten, in andere Länder zu wandern. Die Tradition der Italienfahrten ist vielleicht die einzige, die allen Schulen gemeinsam ist, der flämischen, der holländischen, der englischen, der französischen, deutschen und spanischen. Von Both, Berghem, Claude und Poussin bis zu den Malern unserer Tage gibt es keinen Landschafter, der nicht Lust gehabt hätte, die Appeninen und die römische Campagna zu sehen, und nie hat es eine Lokalschule gegeben, die stark genug war, sich freizuhalten von einem leichten Einschlag italienischen Einflusses, jener fremdartigen Blume, die doch niemals etwas anderes als Bastardwerke hat erstehen lassen. Seit 30 Jahren ist man noch sehr viel weiter gegangen. Die Reisen in die Ferne haben die Maler gelockt und haben vielerlei in der Malerei geändert. Das Motiv dieser abenteuerlichen Ausflüge ist zunächst ein Bedürfnis nach Neuland, das allen Völkern eigen ist, die

allzustark auf ein und denselben Punkt zusammengedrängt sind; es ist das Verlangen, Entdeckungen zu machen und wie die Meinung, dass es nötig sei, den Standpunkt zu wechseln, um ein Neues zu finden und zu gestalten. Es ist auch die Folge gewisser wissenschaftlicher Studien, deren Forschritte nur ermöglicht werden durch Reisen um den ganzen Erdball herum, und durch dessen Klima- und Rassenverschiedenheiten hindurch. Das Ergebnis von alledem ist die Malerei, die wir kennen: eine kosmopolitische Kunst, eher neu, als wirklich originell, nur in geringem Grade französisch; die in unserer Geschichte, wenn die Geschichte überhaupt damit sich befassen sollte, nichts bedeuten wird, als einen vorübergehenden Augenblick der Neugierde, der Unsicherheit und des Unbehagens, und die in Wahrheit nichts ist als ein Luftwechsel, herbeigesehnt von Leuten, die sich nicht wohl fühlten.

Mittlerweile werden, auch ohne dass die Grenzen Frankreichs verlassen werden, die Bemühungen fortgesetzt, eine endgültigere Ausdrucksform für die Landschaft zu finden. Es wäre eine interessante, dankenswerte Aufgabe, dieser latenten, langsamen und undeutlichen Entwickelung und Entstehung einer neuen Ausdrucksform nachzugehen, die noch nicht, die sogar noch lange nicht, gefunden ist. Und ich wundere mich, dass die Kritik diese Tatsache jetzt, da sie sich noch unter unseren Augen vollzieht, nicht schon eingehender untersucht hat. Die Gattungsunterschiede innerhalb der Malerzunft scheinen sich heute immer mehr zu verwischen. Es gibt heute weniger Kategorieen, und ich möchte sagen weniger Kasten, als es wohl früher gab. Die Geschichtsmalerei berührt sich nahe mit der Genremalerei, die ihrerseits wiederum an vielen Punkten zusammentrifft mit der Landschaft und selbst mit dem Stilleben. So sind viele Grenzpfähle gefallen. Wie hat doch das rein Malerische vermittelnd und vereinheitlichend gewirkt! Weniger Steifheit auf der einen, eine grössere Kühn-

heit auf der anderen Seite, ein kleineres Format, das Bedürfnis zu gefallen und sich selbst zu gefallen, das Leben auf dem Lande, das so vielen die Augen öffnet, alles das zusammen hat vereinheitlichend gewirkt auf die verschiedenen Gattungen der Malerei und hat die Methoden umgestaltet. Es lässt sich kaum sagen und ermessen, welche Umwälzungen und Verwirrungen das Freilicht herbeigeführt hat, als es in unsere strengsten und abgeschlossensten Ateliers selbst seinen Einzug hielt.

Die Landschaft schafft täglich eher eine grosse Anzahl von Proselyten, als dass sie selbst Fortschritte macht. Die sie ausschliesslich behandeln, werden dadurch keineswegs geschickter; aber die Zahl der Maler, die sich damit beschäftigen, wird täglich grösser. Das Freilicht, das verteilte Licht, das wahre Sonnenlicht, sie alle haben heute in der Malerei eine Bedeutung, die man ihnen niemals zuerkannt hatte und die, sprechen wir es offen aus, ihnen nicht zukommt.

Alle etwas willkürlichen Gebilde der Einbildungskraft, das, was man das Mysterium der Palette nannte zu der Zeit, wo in diesem Mysterium eines der gewinnenden Momente der Malerei lag, alles das muss der Liebe zur bedingslosen und wörtlichen Wahrheit weichen. Die Photographie hat einen fundamentalen Wandel herbeigeführt in der Art, die Dinge zu sehen, zu empfinden und zu malen, besonders aber in der Art, sie im Licht zu erfassen. Die Malerei kann zur Zeit nie mehr klar, nie rein, nie formell und wahrhaftig genug sein. Es hat beinahe den Anschein, als ob die mechanische Reproduktion dessen, was existiert, heute das letzte Wort bedeutet der malerischen Erfahrung und des Könnens, und dass das Talent darin besteht, mit einem gegebenen Ausdrucksmittel die Nachahmung, die wörtliche Kopie mit möglichst vollkommener Genauigkeit und Präzision zu erstreben. Jede persönliche Empfindung ist vom Übel. Was der Geist erfindet, gilt

als künstlich, und alles Künstliche, alle Konvention, gilt als verbannt von einer Kunst, die doch selbst wieder nur eine Konvention sein kann. So entstehen jene Kontroversen, innerhalb deren die Schüler der Natur die grosse Masse auf ihrer Seite haben. Schon entstehen verächtliche Benennungen, um die andere Art der Malerei zu bezeichnen. Man nennt sie „vieux jeu", was also heissen soll: eine veraltete, faselige und senile Art die Natur zu erfassen, indem man von sich selbst etwas dazu tut. Die Auswahl der Gegenstände, die Zeichnung, die Palette, alles nimmt Teil an dieser unpersönlichen Art, die Dinge zu sehen und zu behandeln. So sind wir recht weit abgekommen von den alten Gepflogenheiten, ich meine von den Sitten von vor 40 Jahren, wo die Asphaltfarbe in Strömen über die Palette der Romantiker floss, wo sie noch galt als die Hilfsfarbe des Ideals.

Jedes Jahr von neuem können wir diese Methoden in vollstem Glanz sich breit machen sehen in unseren Frühjahrsausstellungen. Halten wir uns auf dem laufenden über die Neuerungen, die dort zutage treten, so finden wir, dass die allerneueste Malerei sich zum Ziel gesetzt hat, uns in Staunen zu setzen mittels packend lebendiger, wörtlich wahrer Bilder, die leicht wieder zu erkennen sind in ihrer Wahrhaftigkeit, frei von aller Künstlichkeit, und dass sie uns genau die Empfindungen geben will von all dem, das wir auf der Strasse sehen können. Und das Publikum ist gern bereit, eine Kunst zu feiern, die mit einer solchen Treue seine Kleidung, sein Antlitz, seine Sitten, seinen Geschmack, seine Neigungen und seinen Geist wiedergibt. Wo aber bleibt die Geschichtsmalerei? Man darf darauf antworten, dass in dem Tempo, in dem die Dinge heute vorwärts gehen, es sehr unsicher erscheint, ob es überhaupt noch eine Schule der Geschichtsmalerei gibt. Und dann, selbst wenn diese Bezeichnung aus einer vergangenen Zeit sich noch anwenden lässt auf glänzend

verteidigte, aber schwach vertretene Traditionen, soll man nur nicht glauben, dass diese Geschichtsmalerei der allgemeinen Vereinheitlichung und Vermengung der verschiedenen Gattungen der Malerei entgeht und dass sie der Versuchung widersteht, selbst in diesen Strudel mit hineingerissen zu werden. Zunächst zögert man; das Gewissen regt sich; schliesslich stürzt man sich mit vollen Armen hinein. Man achte nur darauf, wie von Jahr zu Jahr die Bekehrungen sich vollziehen, und, selbst ohne bis auf den letzten Grund zu gehen, achte man nur auf die Farbe der Bilder: wenn diese Farbe von dunkel sich zu hell wandelt, wenn sie von schwarz zu weiss wird, wenn sie aus der Tiefe heraufsteigt nach der Oberfläche, wenn sie von weich und schmiegsam sich zu hart und starr umgestaltet, wenn eine glänzend ölige Materie sich in eine matte verwandelt und an Stelle des Helldunkels die Farbe des Japanpapiers tritt, so genügt die Beobachtung dieser Tatsachen, um uns zu lehren, dass hier ein Geist zu uns spricht, der ein anderes Milieu sich gesucht hat und dass das Atelier sich dem hellen Tageslicht geöffnet hat. Wenn ich in dieser Untersuchung nicht ganz ausserordentliche Vorsicht walten liesse, so würde ich deutlicher werden und würde mit dem Finger an Wahrheiten rühren, die nicht mehr wegzuleugnen sind.

Der Schluss, den ich daraus ziehen will, ist, dass auf allen Gebieten die Landschaft alles verschlungen hat und dass eigentümlicherweise sie zwar ihre eigene neue Formel noch nicht gefunden, dafür aber alle alten Formeln über den Haufen gerannt, dass sie viele klaren Geister verwirrt und viele Talente zugrunde gerichtet hat. Und es ist trotzdem nicht weniger wahr, dass ausschliesslich für sie gearbeitet wird, dass alle die neuen Versuche nur zu ihrem Vorteil in die Wege geleitet werden, daher es sehr wünschenswert erscheint, dass wenigstens sie hierbei ihre Rechnung fände, damit so all das Un-

heil entschuldigt würde, das sie über die Malerei im allgemeinen gebracht hat.

Und doch lässt sich inmitten der ewig wechselnden Moden ein Faden verfolgen, der durch die Entwicklung der Kunst sich hindurchzieht. Wenn wir die Säle unserer Ausstellungen durchwandern, so bemerken wir hier und da Bilder, die sich unserer Aufmerksamkeit aufzwingen durch einen Reichtum, eine Ernsthaftigkeit, eine Macht der Farbengebung, eine Art, die Lichtwerte und die Dinge zu interpretieren, darin man beinahe die Palette eines grossen Meisters fühlen kann. Weder Figuren noch ansprechende Erscheinungen irgend welcher Art. Jede Art von Grazie scheint zu fehlen. Aber die Gestaltung ist von eindringlicher Kraft, die Farbe tief und ernst, die Materie dick und reich, und zuweilen verbirgt sich unter den gewollten Nachlässigkeiten oder den beinahe verletzenden Brutalitäten des Handwerks eine ausserordentliche Feinheit des Auges und der Hand. Der Maler, von dem ich hier spreche und dessen Namen ich mit Freuden nennen würde, verbindet mit der wahren Liebe für die ländlichen Dinge und Vorgänge die nicht weniger augenscheinliche Liebe für die Malerei der Alten und für die grossen Meister. Seine Bilder, seine Radierungen und seine Zeichnungen; sie alle legen davon Zeugnis ab. Sollte nicht hier der verbindende Faden sein, der uns noch mit der Schule der Niederlande verknüpft? Jedenfalls ist es der einzige Winkel der französischen Malerei unserer Tage, darin man ihren Einfluss noch gewahren kann.

Ich weiss nicht, welcher holländische Meister es ist, der in dem arbeitsamen Atelier, das ich hier andeutend nur nenne, den vorwiegenden Einfluss ausübt. Und ich bin nicht ganz sicher, ob nicht Van der Meer von Delft dort im Augenblick mehr gilt, als Ruysdael. Man möchte es beinahe glauben, nach einer gewissen Missachtung zu schliessen, die sich für die Zeichnung geltend macht, für die zarte und schwierige

Konstruktion, für die Sorgfalt in der Wiedergabe, die der Meister von Amsterdam weder empfohlen, noch gebilligt haben würde. Immer aber bleibt das eine, dass wir da vor einer lebendigen und gegenwärtigen Erinnerung an eine Kunst stehen, die sonst allenthalben in Vergessenheit geraten ist.

Diese eindringliche und starke Spur ist von guter Vorbedeutung. Ein jeder muss fühlen, dass sie in direkter Linie aus dem Lande stammt, wo man besser, als irgendwo sonst, zu malen verstand, und dass die moderne Landschaft, wenn sie diesen Weg nur mit Nachdruck verfolgt, einige Aussicht haben möchte, ihre Wege wiederzufinden. Es würde mich nicht in Erstaunen setzen, wenn Holland uns noch einen weiteren Dienst leistete, und wenn es uns, nachdem es uns schon von der Literatur zur Natur geführt hat, eines Tages und nach langen Umwegen von der Natur zur Malerei zurückführte. Dahin müssen wir zurückkehren, früher oder später. Unsere Schule weiss vieles, sie verausgabt ihre Kräfte damit, auf weiten Reisen nach neuen Eindrücken zu suchen; ihre Grundlage an ernstem Studium und an Skizzen ist sehr bedeutsam und ist sogar so reich, dass sie in ihnen allein ihre Befriedigung findet, dass sie in ihnen sich vergisst und dass sie in dem Bestreben, neues Material zu sammeln, Kräfte verzettelt und verausgabt, die sie besser auf eine neue Gestaltung wahrer Kunstwerke verwenden würde.

Jedes Ding hat seine Zeit und an dem Tage, da die Maler und die Leute von Geschmack sich überzeugen werden, dass selbst die besten Skizzen der Welt nicht imstande sind ein gutes Bild aufzuwiegen, an diesem Tage wird die öffentliche Meinung noch einmal sich auf sich selbst besonnen haben. Und das ist immer der sicherste Weg, zu einem Fortschritt zu gelangen.

X.

Rembrandts Anatomie.

Ich fühle mich stark versucht, die „Anatomie“ mit Stillschweigen zu übergehen. Es ist ein Bild, das man sehr schön, durchaus originell und beinahe vollkommen finden müsste, dafern man nicht in den Augen einer grossen Zahl sehr ernsthafter Bewunderer eines schweren Vergehens gegen das Herkommen und gegen den gesunden Menschenverstand schuldig erscheinen wollte. Mich hat das Bild sehr kalt gelassen, so leid es mir auch tut, dies Geständnis abzulegen. Und nachdem dies einmal ausgesprochen ist, werde ich notwendigerweise mich näher erklären, oder wenn man will, rechtfertigen müssen.

Vom historischen Standpunkt aus betrachtet kommt der Anatomie das grösste Interesse zu, da das Bild bekanntlich von ganz ähnlichen, inzwischen verloren gegangenen, oder aber noch erhaltenen Bildern abstammt, mithin Zeugnis ablegt von der Art, wie ein Mann, dem eine solche Zukunft beschieden war, die Versuche seiner Vorläufer sich zu eigen machte. Von diesem Gesichtspunkte aus gesehen kann es mit vielen anderen von gleicher Berühmtheit zusammen als Beispiel dienen für das Recht, das man hat, das Gute zu nehmen, wo man es findet, dafern man ein Shakespeare ist, ein Rotrou, Corneille, Calderon, Molière oder Rembrandt. Man beachte wohl, dass in dieser Liste von Schaffenden, für die die Vergangenheit arbeitet, ich nur einen einzigen Maler anführe und dass ich sie doch alle nennen könnte. Die Zeit aber, zu der das Bild gemalt ist, der Geist, von dem es getragen, die Vorzüge, denen es zum Ausdruck dient, sie alle legen Zeugnis ab von dem Weg, den er durchlaufen seit jenen ersten unsicher tastenden Versuchen, wie sie uns in

zwei weit überschätzten Bildern des Museums im Haag entgegentreten: der Darstellung im Tempel und dem Porträt eines jungen Mannes, das zweifellos von ihm zu stammen scheint und das auf alle Fälle das Porträt eines Kindes ist, das nicht ohne einige Ängstlichkeit von einem Kinde ausgeführt wurde.

Erinnern wir uns, dass Rembrandt ein Schüler ist von Pinas und Lastmann, und haben wir auch nur ein oder zwei Bilder der genannten Maler im Gedächtnis, so will es mir scheinen, als sollte das Neue, das uns Rembrandt im Anfang seiner Entwickelung gewahren lässt, uns weniger in Verwunderung setzen. Geben wir der Wahrheit die Ehre, so zeigen weder die Erfindung noch der Gegenstand der Darstellung, noch auch jene malerische Vermählung kleiner Figuren mit einer grossen umgebenden Architektur, so zeigen weder der Typus und die Lumpen dieser jüdischen Gestalten, noch auch schliesslich der leicht grünliche Dunst und das schweflige Licht, das diese Bilder erfüllt, irgend etwas ganz Unerwartetes, mithin irgend etwas, das ihm ganz allein angehört. Wir müssen schon bis zum Jahre 1632 vordringen, d. h. eben bis zur Anatomie, um endlich etwas zu gewahren, das wie die Offenbarung einer selbständigen Entwicklung anmutet. Und auch hier noch ist es von Wichtigkeit, nicht nur gegen Rembrandt, sondern auch gegen alle andern gerecht zu sein. Wir werden uns erinnern müssen, dass im Jahre 1632 Ravesteyn zwischen 50 und 60 Jahre alt war, dass Franz Hals im 48. Lebensjahr stand und dass in den Jahren zwischen 1627 und 1633 dieser gewaltige und erstaunliche Könner die bedeutendsten und die vollkommensten seiner schönen Werke geschaffen hatte.

Es ist richtig, dass beide, vor allen Dingen aber Hals, das waren, was man Maler des Äusseren nennt. Ich meine damit, dass das Äussere der Dinge sie stärker fesselte, als

deren innerer Gehalt, dass sie einen besseren Gebrauch zu machen wussten von ihrem Auge, als von ihrer Einbildungskraft, und dass die einzige Umgestaltung, die sie mit den Vorbildern der Natur vornahmen, darin bestand, diese elegant zu sehen in Farbe und Haltung, charakteristisch und wahr, und sie wiederzugeben mit sorgfältigster Palette und mit sicherster Hand. Es ist auch weiter richtig, dass das Mysterium der Form, des Lichtes und des Farbentons sie nicht beherrscht und gefangen genommen hatte und dass sie, ohne tiefgehende Analyse und nach schnellem Eindruck ausschliesslich das malten, was sie sahen, dass sie weder viel Schatten zum Schatten, noch viel Licht zum Licht hinzufügten, so dass die grosse Entdeckung Rembrandts auf dem Gebiete des Helldunkels bei ihnen eine Art geläufiger Ausdrucksweise geblieben, nicht aber zum ausserdentlichen und sozusagen poetischen Ausdrucksmittel geworden war. Aber es ist nicht weniger richtig, dass, wenn man Rembrandt in diesem Jahre 1632 neben seine Lehrer stellt, die ihn in nachhaltiger Weise beeinflusst und neben Meister, die ihm an praktischer Geschicklichkeit und an Erfahrung weit überlegen waren, die Anatomie unfehlbar einen guten Teil ihres absoluten Wertes einbüssen muss.

Der wahre Vorzug des Werkes beruht darin, eine Etappe zu bezeichnen in der Entwicklung des Meisters; es bedeutet einen grossen Schritt vorwärts, lässt mit vollster Deutlichkeit die Ziele erkennen, die er sich gesteckt, und wenn es auch noch nicht erlaubt, alles das zu ermessen, was er einige Jahre später bedeuten sollte, so lässt es das alles doch zum ersten Male ahnen. Der Keim der Rembrandtschen Kunst ist es, der uns hier entgegentritt: man könnte es wohl bedauern, dass das schon er selbst sein soll, und es hiesse ihn verkennen, wollte man ihn nach dieser seiner ersten Probe beurteilen. Da der Gegenstand schon in derselben Darstellung

behandelt worden war, mit einem Seziertisch, einem Leichnam in der Verkürzung und einer Lichtwirkung, die in gleicher Weise den Mittelpunkt der Darstellung hervorgehoben und betont, so verbleibt als Verdienst Rembrandts nur noch das eine, dass er den Vorgang vielleicht besser behandelt, sicherlich aber feiner gefühlt hat. Ich will mich nicht soweit versteigen, nach der metaphysischen Bedeutung einer Szene zu suchen, wo die malerische Wirkung und die aus einem warmen Herzen stammende Feinfühligkeit des Malers genügen, um alles zu erklären; denn ich habe niemals all den Gehalt an Philosophie verstanden, den man in diesen ernsten und einfachen Köpfen und in diesen unbewegten Persönlichkeiten hat finden wollen, die vor uns stehen, als stünden sie — und das ist ein offensichtlicher Fehler — in symmetrischer Weise Modell für Porträts.

Die lebendigste Gestalt des Bildes, die wahrste und die, die am besten „herausgekommen", wie man sagen könnte, wenn man denkt an all die Zustände, die eine gemalte Figur nacheinander durchlaufen muss, um in die Wahrhaftigkeit der Kunst einzugehen; die ähnlichste auch schliesslich ist die des Dr. Tulp. Unter den andern sind solche, die nur halb zu leben scheinen, die Rembrandt auf halbem Wege im Stich gelassen und die weder gut gesehen, noch gut gefühlt, noch auch gut gemalt sind. Zwei andere dagegen, und ich könnte vielleicht drei zählen, wenn ich die Nebenfigur des Hintergrundes mit dazu rechnete, sind, betrachtet man sie recht, Gestalten, in denen am deutlichsten jene Fern-Perspektive, jenes Lebendige und Fliessende, Unbestimmte und Leidenschaftliche zum Ausdruck kommt, das das ganze Genie Rembrandts bedeuten sollte. Sie sind grau, gewischt, einwandfrei in der Konstruktion, ohne alle Sichtbarkeit der Kontur, aus dem Inneren heraus modelliert, durchaus lebendig und zwar von einem ganz besonderen, ganz ungewöhnlichen Leben, das

Rembrandt, und ganz allein er, unter der Oberfläche des äusseren Lebens, entdeckt hat. Es ist das gewiss sehr viel, da man auf Grund dieser Beobachtung schon von der Kunst Rembrandts und von seiner Methode, wie von einer vollendeten Tatsache, sprechen könnte; aber es ist zu wenig, wenn man an all das denkt, das ein vollkommenes Werk von Rembrandt enthält, und wenn man sich die ausserordentliche Berühmtheit des vorliegenden Werkes vergegenwärtigt.

Der allgemeine Ton ist weder kalt noch warm; er wirkt leicht gelblich. Der Farbenauftrag ist dünn und hat nur wenig Leuchtkraft. Die Wirkung ist lebendig, ohne wirklich stark zu sein und nirgends, weder in den Stoffen, noch im Hintergrund, noch in der Atmosphäre, in die der Vorhang gehüllt ist, erscheinen Arbeit oder Ton von besonderem Reichtum.

Was den Leichnam anlangt, so wird allgemein zugegeben, dass er aufgedunsen ist, schlecht konstruiert, und dass er einen Mangel an wirklichem Studium verrät. Neben dem genannten habe ich noch zwei weitere sehr viel ernstere Mängel hervorzuheben: zunächst, dass dieser Leichnam, abgesehen von seiner weichlichen und sozusagen eingeweichten Blässe, keinen Toten darstellt; er hat von solchem weder die Schönheit, noch die Hässlichkeit, weder die charakteristischen Zufälligkeiten, noch auch die fürchterlichen Accente; er ist gesehen worden mit gleichgültigem Auge, mit achtloser, unaufmerksamer Seele. Und zum andern — und dieser Fehler ist ein Ergebnis des ersten — ist dieser Leichnam, und man darf sich darüber nicht täuschen, nichts anderes, als eine Lichtwirkung, ein fahles Licht in einem dunklen Bilde. Und wie ich es später noch näher auseinandersetzen will: diese Vorliebe für das absolute Licht, wie es unabhänging vom belichteten und, ich möchte sagen, ohne Gnade für den belichteten Gegenstand sich geltend macht, sollte sein ganzes

Leben hindurch, je nach Lage des Falls, Rembrandt entweder die besten oder aber die verhängnisvollsten Dienste leisten. Hier zum ersten Male hat seine fixe Idee ihn offensichtlich in die Irre geführt, da sie ihn dazu verleitet, etwas anderes zu sagen, als was er eigentlich zu sagen hatte. Er sollte einen Menschen malen und er hat sich um die menschliche Form nicht gekümmert; er sollte den Tod malen und er hat den Tod vergessen, um auf seiner Palette nach einem weisslichen Ton zu suchen, der das Licht bedeuten sollte. Ich hoffe, man wird es mir glauben, dass ein Genie wie Rembrandt sehr häufig aufmerksamer, tiefer bewegt, und ernster als hier inspiriert gewesen ist von dem Gegenstand, den er wiederzugeben sich vorgenommen.

Und was das Helldunkel anlangt, davon die Anatomie ein erstes und ungefähr bündiges Beispiel bietet, so werde ich noch bessere Gelegenheit finden, davon zu sprechen, wenn wir dieses Helldunkel an anderer Stelle zu machtvollstem Ausdruck intimster Poesie oder neuer plastischer Gestaltung erhoben sehen werden.

Ich fasse all das Gesagte zusammen und glaube aussprechen zu dürfen, dass, zum Glück für seinen Ruhm, Rembrandt, selbst in dieser Art, entscheidendere Dinge zu geben gewusst hat, die das Interesse für dieses erste Bild erheblich abschwächen müssen. Und ich will noch hinzufügen, dass, wenn dieses Bild von kleinem Format wäre, es beurteilt werden würde als ein schwaches Werk und dass, wenn das Format des Bildes ihm einen ganz besonderen Wert verleiht, es doch nicht imstande ist, ein Meisterwerk daraus zu machen, wie doch so oft versichert worden ist.

XI.

Franz Hals.

Wie ich es schon gesagt habe, ist Haarlem die Stadt, wo ein Maler, der auf der Suche ist, nach schönen und lehrreichen Vorbildern, sich die Freude verschaffen sollte, Franz Hals zu sehen. Überall anders, in unseren französischen Museen oder privaten Sammlungen, in den Galerieen und Sammlungen Hollands, erscheint dieser glänzende und sehr ungleichmässige Meister verführerisch, liebenswürdig, geistreich, sogar etwas leichtfertig, aber die Vorstellung, die man sich so von ihm macht, ist weder wahr, noch gerecht. Bei einer solchen Wertung verliert der Mensch in ihm genau so viel, wie der Künstler. Er setzt uns in Erstaunen, er amüsiert uns. Mit einer Geschwindigkeit ohne gleichen, mit einer sprudelnden guten Laune und den Exzentrizitäten seiner Mache, hebt er sich von dem ernsten Hintergrund der Malerei seiner Zeit, dank dem Witz seines Geistes und seiner Hand, hell und deutlich ab. Oftmals trifft er ins Schwarze; er lässt dann vermuten, dass er ebenso geschickt, als begabt ist, und dass seine unwiderstehliche Verve nur die Ausdrucksform ist der liebenswürdigen Grazie eines tiefen Talentes; und beinahe ebensobald hat er sich auch schon kompromittiert und diskreditiert, beinahe ebensobald verlieren wir schon wieder den Glauben an ihn. Sein Porträt, das im Museum zu Amsterdam aufbewahrt wird, und in dem er sich in Lebensgrösse auf einem Erdhügel, und neben seiner Frau sitzend, wiedergegeben hat, verkörpert ihn, wie man ihn sich vorstellt, wenn er in seiner impertinenten Stimmung ist, wenn er spottet, und wenn er sich über uns lustig macht. Malerei und Geste, Mache und Charakteristik, alles steht in diesem nachlässig gehaltenen Bilde in einem entsprechenden gegenseitigen Ver-

hältnis. Hals lacht uns ins Gesicht; die Frau dieses heiteren Spassmachers desgleichen; und die Malerei, so geschickt sie auch ist, ist nicht viel ernster.

In solchem Lichte dann erscheint dieser berühmte Maler, wenn man ihn nur von dieser leichtfertigeren Seite her betrachtet, er, dessen Ruhm so gross war in Holland während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Heute taucht der Name von Hals in unserer französischen Schule in dem Augenblick wieder auf, wo in ihr die Liebe zur Natur mit einigem Lärm und nicht weniger Übertreibung wieder ihren Einzug hält. Seine Methode dient als Programm für gewisse Lehren, kraft deren eine erdverhaftete Genauigkeit sehr zu Unrecht für Wahrheit, und die völligste Sorglosigkeit der Mache für das letzte Wort des Könnens und des Geschmacks gehalten werden. Die sein Zeugnis anrufen zu Gunsten einer These, die er doch selbst durch seine prachtvollen Werke stets Lügen gestraft hat, begehen einen gewaltigen Irrtum, und versündigen sich damit schwer an ihm. Sollte man bei solcher Wertung hinter so vielen hohen Eigenschaften nicht zufällig nur seine Fehler sehen und preisen? Ich fürchte, es ist so, und ich will auch die Gründe sagen, die diese Befürchtung in mir wachgerufen. Es ist ein neuer Irrtum und eine neue Ungerechtigkeit, die hier vorliegen, wie ich auf das bestimmteste versichern kann.

In dem grossen Saal der Akademie zu Haarlem, der viele Bilder enthält die denen von Hals ähneln, wo aber er uns zwingt, nur ihn noch zu sehen, hängen 8 grosse Bilder von ihm, deren Umfang von $2^1/_2$ bis zu 4 m beträgt. Es sind zunächst Gastmähler und Vereinigungen der Offiziere der Schützengilde des heiligen Georg, der Schützengilde des heiligen Adrian — und weiter und später Regenten oder Regentinnen von Hospitälern. Die Gestalten sind in grosser Anzahl auf einem Bild vereinigt und alle in Lebensgrösse.

Die Bilder von machtvollster Wirkung. Sie stammen aus den verschiedensten Zeiten seines Lebens, ihre Abfolge umfasst seine ganze, lange Entwickelung. Das erste vom Jahre 1616 zeigt ihn uns im Alter von 32 Jahren, das letzte vom Jahre 1664 hat er nur zwei Jahre vor seinem Tode, in einem Alter von 80 Jahren, gemalt. So können wir ihn in seinen Anfängen fassen, können ihn wachsen und tasten sehen. Seine Blüte setzt spät ein, gegen die Mitte seines Lebens, vielleicht sogar etwas darüber hinaus. Er wächst an Kraft und entwickelt sich noch in ganz vorgerücktem Alter; schliesslich werden wir Zeugen der Abnahme seiner Kräfte und müssen doch staunen, wenn wir die Selbstbeherrschung gewahren, die dieser nie ermüdende Meister noch zeigt, als zunächst die Hand und dann das Leben ihm zu versagen beginnen.

Wenn überhaupt, so sind es sicherlich nur wenige Maler, über die wir eine solche Fülle von Nachrichten besitzen, die dann so erschöpfend und so genau seine verschiedenen Entwicklungsperioden umfassen. Es ist ein Schauspiel, das uns selten vergönnt ist, mit meinem Blick 50 Arbeitsjahre eines Künstlers zu umfassen, Zeuge zu sein seiner Arbeiten, ihn zu beobachten in seinen Erfolgen, und ihn zu beurteilen nach ihm selbst und nach dem, was er an Bedeutendem und Bestem geschaffen. Zudem sind alle seine Bilder in Brusthöhe aufgehängt, man kann sie ohne alle Anstrengung betrachten; sie liefern uns alle ihre Geheimnisse aus, wenn man annehmen will, dass Hals ein geheimnisvoller Maler gewesen sei, was er indessen nicht war. Man könnte ihn gesehen haben, wie er malte, und man würde darum noch nicht viel mehr über ihn wissen. Auch zögert das Urteil nicht, sich zu bilden und Stellung zu nehmen. Hals war ein Könner und nichts als ein Könner, ich muss das von vornherein betonen; aber als solcher Könner ist er sicherlich einer der gewandtesten und erfahrensten Meister, der je gelebt hat, selbst wenn man an

Flandern denkt, an Rubens und Van Dyck, selbst wenn man Spanien und Velasquez zum Vergleich heranzieht. Ich bitte um die Erlaubnis, meine Notizen hierher zu setzen. Sie werden den Vorzug der Kürze haben, den Vorzug, vor den Bildern selbst niedergeschrieben zu sein; daher ihr Umfang sich nach dem wirklichen Interesse bemisst, das den Dingen zukommt. Vor einem solchen Künstler ist man leicht in Versuchung, entweder zu viel, oder zu wenig zu sagen. Was den Denker anlangt, so würde man bald fertig sein. Was den Maler anlangt, so wäre es ein weiter Weg, der zu gehen wäre. Wir werden uns beschränken müssen, um ihm den Teil zuzumessen, der ihm zukommt.

No. 54. 1616. — Sein erstes grosses Bild. Er ist 32 Jahre alt. Noch sucht er sich selbst. Seine Vorgänger sind Ravesteyn, Pieterz Grebber, Cornelisz van Haarlem, die ihm wohl gute Lehren gaben, aber die ihn nicht zu fesseln wissen. War sein Lehrer Karel van Mander fähiger, ihn wirklich zu orientieren? Die Malerei ist kräftig im Ton, durchgehend von leichtrötlicher Färbung. Die Modellierung ist aufdringlich und mühselig. Die Hände schwerfällig, das Schwarz schlecht gesehen. Bei alledem ist das Werk schon sehr charakteristisch. Drei entzückende Köpfe besonders bemerkenswert.

No. 56. 1627. 11 Jahre später. — Schon ganz er, schon er in seiner vollen Blüte. Die Malerei ist grau, frisch, natürlich, eine Harmonie in Schwarz. Gelb, orange, oder blaue Schärpen, weisse Halskrausen. Er hat sein Farbenregister gefunden und hat seine malerischen Elemente festgelegt. Er verwendet echtes Weiss, trägt die Farbe in Hell mit wenig Lasuren auf, und gibt dem Ganzen etwas von einer Patina. Der braune und düstere Hintergrund scheint Pieter de Hooch inspiriert zu haben, und lässt an den Vater Cuyp denken. Die Gesichter sind besser studiert, die Typen vollendet.

No. 55. 1627. — Gleiches Jahr. Noch besser. Noch

geschickter in der Mache, die Hand gewandter, und freier. Die Ausführung vermannigfaltigt sich, er gibt ihr die reichste Abwechselung. Gleiche Tongebung. Das Weiss leichter. Das Detail der Halskrausen graziöser gegeben. Im Ganzen die Freiheit und die Grazie eines Mannes, der seiner selbst sicher ist. Eine Schärpe von zartem Blau, die ganz Hals ist. Köpfe ungleich in der Schönheit, was die Modellierung anlangt; von erstaunlicher Ausdrucksfähigkeit und völlig individuell. Der Standartenträger zu Fuss im Mittelpunkt des Bildes steht mit dem warmen und lichten Ton seines Gesichtes gegen die Seide des Banners, mit leicht seitlich geneigtem Kopf, mit zwinkernden Augen, einem kleinen, feinen Mund, der noch feiner im Ausdruck wird durch ein leises Lächeln; von Kopf bis zu Fuss ein entzückendes Stück Malerei. Das Schwarz ist matter geworden. Er befreit es von dem Zusatz von Rot, und setzt dessen verschiedene Nuancen in immer reichere und richtigere Beziehungen zueinander. Die Modellierung ist flach, die Töne werden unvermittelt nebeneinander gesetzt. Keinerlei Helldunkel. Das freie Licht eines sehr hell und gleichmässig belichteten Innenraumes. Daher Leeren sich geltend machen, da, wo die einzelnen Töne unverbunden zusammenstehen, weiche Übergänge, wo die Valeurs und die natürlichen Farben sich gegenseitig tragen und wo sie nahe zusammen, und andererseits Härten, wo sie weiter auseinander treten. Es ist etwas von einem System, das sich ankündigt. Ich sehe sehr genau, was unsere heutige Schule daraus für Schlüsse zieht. Sie hat ganz recht, wenn sie denkt, dass Hals immer vorzüglich bleibt, trotz solcher gelegentlichen Absichtlichkeiten; aber sie würde Unrecht haben, wenn sie glaubte, dass seine grosse Meisterschaft und seine Vorzüge in ihnen begründet sind und auf ihnen beruhen. Bester Beweis hierfür:

No. 57. 1633. — Hals ist 47 Jahre alt. In dieser Art

einer glänzenden Malerei mit reicher Farbenskala ist dieses Bild ein in allen Teilen vollkommenes Meisterwerk, nicht das pikanteste, aber das vornehmste, reichste, mächtigste und am besten gekonnte. Hier ist nichts mehr von solchen Absichtlichkeiten zu merken; kein gekünstelter Versuch, die Gestalten eher ausserhalb des Lichtes als im Licht erscheinen zu lassen und sie rings mit einer Art von Leere zu umgeben. Diese Kunst sucht keinerlei Schwierigkeit zu umgehen. Wenn recht verstanden, weiss sie vielmehr alle Schwierigkeiten zu umfassen und aufzulösen.

Vielleicht sind die Köpfe, wenn man sie einzeln nimmt, weniger vollkommen, als in dem vorhergehenden Bild, vielleicht zeigen sie weniger Geist und Tiefe des Ausdrucks. Abgesehen von diesem Zufall, der ebenso gut an den Modellen, als am Künstler liegen kann, ist das Bild als Ganzes dem anderen überlegen. Der Hintergrund ist schwarz und infolgedessen sind alle Valeurs umgekehrt. Das Schwarz im Samt, in der Seide, im Atlas, ist hier freier und leichter gestaltet; auf ihm spielt das Licht, von ihm heben sich die Farben ab mit einem Reichtum, einer Sicherheit und einer Fülle der Akkorde, die Hals nie wieder übertroffen hat. Ebenso schön, ebenso sicher beobachtet im Schatten wie im Licht, in den kräftigen wie in den weichen Partieen. Es ist ein wahrer Zauber für das Auge, den Reichtum und die Einfachheit dieser Akkorde zu sehen; ihre Auswahl, ihre Zahl, ihre unendlichen Nuancen zu studieren und ihre vollendete Einheitlichkeit zu bewundern. Die linke Seite ist überraschend in ihrem Glanz. Die Malerei selbst ist denkbar pretiös. Ein dicker und flüssiger, fester und voller, fettiger und zarter Farbenauftrag, je nach den jeweiligen Erfordernissen. Eine freie, geschickte, geschmeidige, kühne Mache, nie toll, nie unbedeutend. Jeder Gegenstand findet seine Behandlung genau dem Interesse entsprechend, das ihm zukommt, und wie es

seine individuelle Natur und sein Wert verlangen. Bei dem einen Detail fühlen wir die Sorgfalt der Ausführung, jenes andere ist kaum angedeutet. Die Stickereien sind flach, die Spitzen leicht und duftig, der Atlas schimmernd, die Seide matt, der Samt tief und lichtaufsaugend. Alles das ohne Kleinlichkeit, alles das gross gesehen. Eine rasche und sichere Empfindung für die Substanz der Dinge, jedes Mass von einer Genauigkeit, dass jeder Irrtum ausgeschlossen ist. Es ist die Kunst, genau zu sein, ohne doch allzuviel zu erklären, die Kunst alles in halben Worten erraten zu lassen, nichts auszulassen, und doch alles Überflüssige zu unterdrücken; eine flinke, behende und dabei rigoros genaue Mache; das rechte Wort, und nichts als das rechte Wort, gefunden auf ersten Anhieb und niemals überspannt und übertrieben; keinerlei Ungestüm, nichts Überflüssiges; der Geschmack von van Dyck, die technische Geschicklichkeit von Velasquez, mit den verhundertfältigten Schwierigkeiten einer unendlich viel reicheren Palette; denn anstatt sich zu beschränken auf drei Farben, umfasst sie die Gesamtheit der bekannten Töne. So enthüllten sich hier in ihrem vollen Glanz die beinahe einzigartigen Eigenschaften dieses wunderbaren Malers. Die Mittelgestalt mit ihrer blauen Atlasschärpe und ihrem gelbgrünen Rock ist ein Meisterwerk. Nie ist besser gemalt worden, nie wird man besser malen.

In diesen beiden Hauptwerken (No. 55 und 57) liegt die Verteidigung, die Franz Hals gegen den Missbrauch erhebt, den man mit seinem Namen treiben möchte. Sicherlich ist er natürlicher, als irgend ein anderer, aber man glaube deshalb nur nicht, dass er ultra-naiv sei. Sicherlich ist seine Farbenbehandlung voll, seine Modellierung flach, sicherlich vermeidet er alle vulgär-plastische Rundung; aber wenn er auch seine eigene Art der Modellierung hat, so weiss er darum doch sehr wohl das Relief der Natur zu beobachten: seine

Gestalten sind keine Bretter, sie haben ihren Rücken, auch wenn sie von vorn gesehen sind. Sicherlich auch sind seine Farben einfach, von kühlem Grundton, und vielfach gebrochen; so frei von öliger Beschaffenheit, wie nur möglich; gleichmässig homogen; ihr tiefer Glanz ist ebenso eine Folge ihrer stofflichen Natur, als ihres Nuancen-Reichtums; aber weder ist er geizig, noch auch nur sparsam in der Verwendung dieser mit so reinem und sicheren Geschmack erlesen zusammengestellten Farben. Er verschwendet sie im Gegenteil mit einer Freigebigkeit, die von denen, die ihn sich zum Beispiel nehmen, doch nirgends nachgeahmt wird; und es ist noch lange nicht genügend beachtet worden, dank welchem unfehlbaren Takt er sie zu vervielfältigen weiss, ohne dass sie sich gegenseitig schaden. Schliesslich erlaubt er sich sicherlich grosse Freiheiten; aber nach einem Moment eigentlicher Nachlässigkeit wird man vergeblich bei ihm suchen. Seine Ausführung ist die gleiche, wie alle Welt sie übt, nur lässt sie seine Technik noch deutlicher erkennen. Seine Geschicklichkeit ist unvergleichlich, er weiss das, und es missfällt ihm nicht, dass man das sieht; gerade hier liegt ein Punkt, in dem seine Nachahmer ihm nicht im geringsten gleichen. Ferner weiss er wunderbar zu zeichnen, in erster Linie einen Kopf, dann Hände, dann alles, was Bezug hat auf den menschlichen Körper und seine Gewandung, alles, was dem Ausdruck seiner Gebärde zu Hilfe kommt, was seine Haltung verdeutlicht und accentuiert, was seinem Charakter den letzten Ausdruck verleiht. Schliesslich ist dieser Maler des wunderbaren Gruppenbildes darum nicht weniger ein vollendeter Porträtist, viel feiner, viel lebendiger, viel eleganter, als van der Helst; und auch das gehört im allgemeinen nicht zu den Vorzügen der Schule, die sich das ausschliessliche Privilegium zumisst, ihn voll zu verstehen.

Und damit nun sind wir, wenigstens in Haarlem, zu Ende

mit der Kunst dieses wunderbaren Meisters, soweit sie zur höchsten Blüte entwickelt ist. Ich übergehe das Bild No. 58 — 1639, das er als nahezu Fünfzigjähriger ausführte, und das durch einen unglücklichen Zufall die Serie ziemlich schwerfällig zum Abschluss bringt.

Mit No. 59, das von 1641 stammt, das also zwei Jahre später entstanden ist, begegnen wir einer neuen ernsten und gehaltenen Art der Malerei, mit einer Farbenskala in Schwarz, Grau und Braun, der Natur des Vorwurfs entsprechend. Es ist das Bild der „Regenten des Elisabeth-Hospitals". In seiner starken und einfachen Bildung, mit den Köpfen im Licht, den schwarzen Röcken, der wunderbaren Qualität des Fleischtones, der Qualität der Tischdecke, mit seinem Relief und seinem Ernst, seinem Reichtum an vielen Tönen, lässt dieses wunderbare Bild Hals in einem völlig anderen, wenn auch nicht besseren Licht erscheinen. Die Köpfe, so schön, als nur denkbar, haben einen um so höheren Wert, als nichts um sie herum in Wettstreit tritt mit der vorherrschenden Bedeutung dieser lebenatmenden Erscheinungen. Vielleicht ist es gerade dieses Beispiel einer ganz ausserordentlichen Knappheit, vielleicht ist es der Mangel an eigentlicher Farbe, der dabei doch die vollkommenste Kunst des Koloristen erkennen lässt, daran die Neo-Koloristen, von denen ich spreche, in erster Linie anknüpfen. Zwar habe ich hierfür den handgreiflichen Beweis noch nicht finden können. Aber wenn, wie man es so gerne sagt, hier wirklich das hochgesteckte Ziel ihrer Bestrebungen vorliegt, welche Unruhe muss doch dann diese Lernenden erfassen, wenn sie den tiefgründigen, nie rastenden Fleiss gewahren, die geschickte Zeichnung und die erhebende Gewissenhaftigkeit, die die Stärke und die Schönheit dieses Bildes ausmachen.

Weit entfernt, an etwa vergebliche Versuche denken zu lassen, weckt dieses prachtvolle Bild vielmehr die Erinnerung

nur an Meisterwerke; in erster Linie an die Staelmeesters. Die Szene ist dieselbe, der Vorwurf ganz ähnlich, die zu erfüllenden Bedingungen sind genau die gleichen. Eine Mittelfigur, schön unter all denen, die Hals gemalt, regt zu überüberraschenden Vergleichen an. Die Beziehungen der beiden Werke zueinander springen in die Augen. In ihnen wird der Unterschied deutlich, der beide Meister trennt: keinerlei Verschiedenheit in der Art zu sehen, die gleiche Kraft in der Technik, Überlegenheit der Hand bei Hals, Überlegenheit des Geistes bei Rembrandt — und als Ergebnis ein völliger Gegensatz. Wenn man in dem Saal des Museums zu Amsterdam, wo die „Fahnenträger" aufgestellt sind, van der Helst durch Franz Hals, und die Armbrustschützen durch die Regenten ersetzte, welche entscheidende Lehre würden wir da erhalten, und wie viele Missverständnisse wären damit vermieden. Über diese beiden Regentenstücke wäre eine besondere Studie zu schreiben. Man müsste sich hüten, die Gesamtheit der mannigfaltigen Eigenschaften von Hals, oder der noch viel mannigfaltigeren Eigenschaften von Rembrandt in ihnen sehen zu wollen; aber wie bei einem Wettstreit würde man einer Probeleistung beiwohnen zweier Könner über ein gemeinsames Thema. Sofort würde sich zeigen, worin jeder von ihnen sich hervortut, wo er abfällt; und die Gründe dafür würden in die Augen springen. Ohne alles Zögern würde man sofort erkennen, dass es noch tausend Dinge zu entdecken gibt unter der äusseren Schale des Rembrandtschen Könnens, und dass andrerseits hinter der schönen und äusserlichen Technik des Meisters von Haarlem nicht mehr sehr viel zu erraten bleibt. Ich wundere mich, dass man sich dieses gegebene Thema hat entgehen lassen, um einmal wirklich die Wahrheit über diesen Punkt zu sagen.

Zuletzt ist Hals alt, sehr alt: er zählt 80 Jahre. Wir schreiben das Jahr 1664. In diesem einen Jahre signiert er

2 Bilder dieser Serie, die letzten, an die er Hand gelegt: die Porträts der Regenten und die Porträts der Regentinnen des Altmännerhauses. Der Gegenstand musste seinem Alter liegen. Die Sicherheit der Hand ist geschwunden. Er breitet die Farbe aus, anstatt zu malen; er führt nicht aus, er überstreicht; der Blick ist noch immer lebendig und richtig, die Farben völlig summarisch. Vielleicht zeigen sie in der Ursprünglichkeit ihrer Verwendung eine einfache und männliche Qualität, die das letzte und äusserste Streben eines wunderbaren Auges verrät, und die das letzte Wort ist einer vollendeten Erziehung. Man kann sich kein schöneres Schwarz, kein schöneres Grauweiss vorstellen. Die Gestalt zur Rechten mit ihrem roten Strumpf, den man über dem Strumpfband gewahrt, ist für den Maler ein Stück Malerei ohnegleichen; aber weder die Zeichnung, noch die Form ist geschlossen. Die Köpfe sind wie ein Auszug, die Hände ein Nichts, sobald man nach ihren Formen und ihrem Ausdruck sucht. Die Pinselführung, wenn man von solcher sprechen kann, ist regellos, beinahe zufällig, und sagt nicht mehr das, was sie zu sagen hätte. Diesem Mangel an eigentlicher Ausführung, diesen Schwächen seines Pinsels sucht er einen Ersatz zu schaffen durch den Ton, der dem, was nicht mehr da ist, ein Scheindasein verleiht. Alles fehlt ihm: Klarheit des Blicks, Sicherheit der Hand; umso versessener ist er darauf, die Dinge in mächtigen Abstraktionen leben zu lassen. Der Maler ist in ihm zu drei Vierteln erloschen; aber es verbleiben ihm, zwar nicht Gedanken, auch nicht eine Sprache, aber Empfindungen, die Goldes wert sind.

Wir haben Hals gesehen, wie seine Entwicklung einsetzt; ich habe versucht, ihn so darzustellen wie er war mitten in seiner Jugendkraft: wir haben gesehen, wie er dann schliesslich geendet. Betrachte ich ihn am Anfang und am Ende seiner glänzenden Entwicklung, und habe ich dann die Wahl

zwischen der Stunde, da sein Talent geboren wurde und der weit feierlicheren Stunde, da sein ausserordentliches Talent ihn verlässt, zwischen dem Bild von 1616 und dem von 1664, so würde mir eine Wahl nicht schwer werden, und ich würde mich für den späten Hals entscheiden. In diesem letzten Augenblick ist Hals ein Mann, der alles weiss, weil er vor schwierigen Aufgaben nach und nach alles gelernt hat. Kein technisches Problem gibt es, das er nicht angeschnitten, entwirrt und gelöst, keinerlei noch so gewagtes Ausdrucksmittel, das ihm nicht schliesslich zur Gewohnheit geworden. Seine ganz aussergewöhnliche Erfahrung ist derart, dass sie nahezu intakt weiterlebt in dieser sonst zerrütteten Organisation. Noch lebt sie in ihm, sich zu offenbaren, und das um so stärker, als der grosse Virtuose verschwunden. Und nun, da er doch nur noch sein eigener Schatten ist, ist es da nicht schon sehr spät, um ihn noch zum Lehrmeister erwählen zu wollen?

Der Irrtum unserer jungen Maler ist daher nur ein Irrtum in der Wahl des richtigen Momentes. Und sie werden zugeben müssen, dass, so gross auch immer die erstaunliche Geistesgegenwart und die lebendige Frische dieses sterbenden Genies sein mögen, so ehrfurchtgebietend diese letzten Bestrebungen seines hohen Alters sind, dass doch die Leistungen eines Meisters von 80 Jahren nicht die besten sind, um als leuchtende Vorbilder zu dienen.

XII.

Die Nachtwache (Einleitung).

Durch ein Netz enger Strassen und Kanäle hindurch bin ich bis zur Doelen Straat gewandert. Der Tag geht zur Neige.

Ein milder Abend senkt sich hernieder. Laue dunstige Luft. Feiner Sommernebel über den Kanälen. Mehr noch, als in Rotterdam, ist hier die Luft durchtränkt von jenem besonderen Duft, der Holland eigen, der uns sofort sagt, wo wir sind, und der die Erinnerung an den herben und eigenartigen Geruch eines Torfmoors in uns weckt. Ein Geruch kann alles sagen: Breitengrad, Entfernung die uns vom Pol oder vom Äquator trennt; Kohlendunst oder Duft der Aloë; Klima, Jahreszeit; der Ort, da wir sind, die Dinge, die uns umgeben. Ein jeder, der auf Reisen war, hat diese Erfahrung gemacht. Nur das Land lieben wir wirklich, dessen Rauch würzig ist, und dessen Herdstätten zu unserer Erinnerung sprechen. Ein Land aber, von dem wir nur die Erinnerung an den Dunst und Geruch animalischen Lebens und grosser Menschenmengen bewahren, ein solches Land mag andere Reize haben, und man mag seiner nicht vergessen; erinnern aber wird man sich seiner in anderer Weise. So prägt sich auch Amsterdam uns ein, völlig erfüllt und umhüllt von seinem besonderen, eigenartigen Geruch. Um diese Tageszeit gesehen, in dem Licht der hereinbrechenden Nacht, erscheint die Stadt mit all den Arbeitern auf der Strasse, den zahllosen Kindern vor den Türen, den Kaufleuten vor ihren Läden, mit ihren kleinen Häusern, und vielen Fenstern, ihren Handelsbooten, dem Hafen in der Ferne, dem Reichtum, der ganz isoliert in den neuen Vierteln sich breit macht, ganz als das Amsterdam wie man es sich vorstellt, wenn man nicht von einem nordischen Venedig träumt, dessen Amstel die Giudecca und dessen Dam ein zweiter Markusplatz wäre — wenn man also von vornherein sich auf Van der Heyden verlässt und nicht an Canaletto denkt.

Altertümlich, eine Bürgerstadt, eng, geschäftig, dicht bevölkert, mit einem gewissen Etwas von jüdischem Aussehen selbst ausserhalb des Judenviertels — von weniger grandios

malerischem Gepräge als das von der Maas aus gesehene Rotterdam, von weniger vornehm malerischem Gepräge als der Haag, und trotzdem malerisch, aber mehr in den Einzelheiten, als im Gesamteindruck. Die tiefe Naivität des Holländers, seine leidenschaftliche Liebe für seine Heimat, sein Verständnis für den Zauber stiller, kleiner Winkel, alles das muss man kennen, um die liebenswürdigen und pikanten Porträts zu verstehen, die uns die holländischen Maler von ihrer Heimatstadt hinterlassen haben. Alle Farben kräftig und eintönig, die Formen symmetrisch, die Fassaden alle vorzüglich erhalten, keinerlei Kunst in der Architektur, die kleinen Bäume der Quais schmächtig und hässlich, die Kanäle schlammig. Man fühlt, dass hier ein Volk sich sesshaft gemacht hat, das es eilig damit hatte, sich einzurichten auf einem Stück eroberten Landes, ausschliesslich darauf bedacht, seine Geschäfte, seinen Handel, seine Industrie und seine Arbeit dort unterzubringen; ein Volk, das keine Zeit hatte für Luxus und Wohlleben, und das niemals, selbst nicht in seinen grossen Tagen, sich damit abgegeben hat, Paläste zu bauen.

Zehn Minuten, die wir auf dem Canale grande von Venedig zubringen, und zehn andere Minuten in der Kalverstraat, sie genügen, um uns alles zu sagen, was die Geschichte zu berichten weiss über diese beiden Städte, über das Genie dieser beiden Völker, über den moralischen Gehalt der beiden Republiken und infolgedessen auch über den Geist der beiden Malerschulen. Schon die laternenartigen Häuser, in denen die Fensterscheiben ebensoviel Platz einnehmen und ebenso wichtig zu sein scheinen, als der Stein selbst, die kleinen Balkons, die so sorgsam und ärmlich mit Blumen geschmückt sind und die Spiegel vor den Fenstern; das alles sagt uns, dass dieses Klima einen langen Winter kennt, eine neidische Sonne, ein spärliches Licht und ein sesshaftes und mithin

notgedrungen neugieriges Leben. Im Freien wird sich hier die Geselligkeit nicht abspielen; um so lebhafter werden die Vergnügungen innerhalb der vier Wände sich gestalten. Auge, Geist und Seele werden hier jene geduldige bis ins kleinste aufmerksame, gespannte und sozusagen zwinkernde Art annehmen, die Dinge zu sehen und zu gestalten, die allen holländischen Denkern gemein ist, von den Metaphysikern an bis zu den Malern.

Hier also ist die Heimat von Spinoza und Rembrandt. Von diesen beiden grossen Männern, die auf dem Gebiet abstrakter Spekulation und rein geistigen Forschens und Findens die intensivsten Bestrebungen des holländischen Geistes verkörpern, soll nur Rembrandt hier mich beschäftigen. Hier steht Rembrandts Denkmal, hier ist das Haus, das er in seinen glücklichen Jahren bewohnte, hier auch zwei seiner berühmtesten Werke — genug, um manches anderen Ruhm in den Schatten zu stellen. Wo ist das Denkmal seines Zeitgenossen, des Nationalpoeten, Justus Van den Vondel, der zu seiner Zeit an Bedeutung zum mindesten seinesgleichen war? Man sagt mir, es befinde sich im neuen Park. Werde ich es sehen? Wer geht hin, es zu sehen? Und wo hat Spinoza gewohnt? Was ist aus den Häusern geworden, wo Descartes, wo Voltaire sich aufhielten, wo der Admiral Tromp und der grosse Ruyter gewohnt haben? Was Rubens in Antwerpen ist, das ist Rembrandt hier. Der Typus ist weniger heroisch; Prestige und Souveränität der Stellung sind die gleichen. Nur anstatt in hohen Kathedralen, von reich ausgestatteten Altären in Votivkapellen, oder von den strahlenden Wänden eines fürstlichen Museums herab zu glänzen, zeigt sich Rembrandt hier in den kleinen staubigen Zimmern eines einfach bürgerlichen Hauses. So entspricht das Schicksal seiner Werke getreulich seinem Leben. Von dem Haus aus, das ich hier bewohne an der Ecke des Kolveniers Burgwal kann ich nach

rechts hin am Ufer des Kanals die rötliche und verrauchte Fassade des Trippenhuis-Museums sehen. Es ist, wie wenn ich durch die geschlossenen Fenster hindurch und in dem milden Licht dieser weichen holländischen Dämmerung all den Ruhm erstrahlen sähe, der geheimnisvoll und bedeutsam um die „Nachtwache“ gesponnen worden ist.

Ich brauche es nicht zu verbergen, dass dieses Werk, das berühmteste, das Holland sein eigen nennt, eines der berühmtesten der ganzen Welt, dass dieses Werk die grosse Sorge meiner Reise bedeutet. Ich fühle mich hingezogen zu dem Bild und bin doch wieder voller Zweifel und Bedenken. Ich kenne kein Bild, über das mehr diskutiert, mehr verhandelt und über das ungereimtere Dinge gesagt worden wären. Nicht dass es alle die, die es leidenschaftlich beschäftigt, auch wirklich begeistert hat; aber es ist unter der Zahl, wenigstens der Kunstsschriftsteller, auch nicht einer, dessen gesunder Menschenverstand vor diesem Bild mit seinen grossen Vorzügen und seinem bizarren Charakter nicht mehr oder weniger ins Schwanken gekommen wäre.

Von dem Titel an, der auf einem Irrtum beruht, bis zur Belichtung des Bildes, für die die Lösung noch kaum gefunden ist, hat man sich darin gefallen, — und ich weiss nicht recht warum — rein technische Probleme mit einer Fülle der verschiedenartigsten rätselhaften Fragen zu komplizieren, die, wenn auch etwas schwieriger als gewöhnlich, mir doch nicht so überaus geheimnisvoll erscheinen wollen. Von der Sixtinischen Kapelle abgesehen ist keiner anderen Malerei je ein so erstaunlich geringes Mass von einfach anspruchsloser Betrachtung zuteil geworden. Über die Gebühr gerühmt; bewundert, ohne dass hierfür die Gründe angegeben wurden; zuweilen nur angezweifelt, dann aber immer nur sehr zaghaft und immer wie mit einem Zittern. Die Mutigsten, die das Bild behandelt haben, wie einen nicht zu entziffernden Mecha-

nismus, haben dessen einzelne Teile herausgegriffen und einzeln betrachtet, und haben darum doch das Geheimnis seiner Kraft und seiner in die Augen springenden Schwächen in keiner Weise aufzudecken gewusst. Nur in einem Punkte sind sie alle einig; jene, die das Werk mitreisst, und jene, die es verletzt: dass die Nachtwache, ob nun vollkommen oder nicht, jener höchsten Gruppe angehört, zu der die Bewunderung der ganzen Welt einige beinahe überirdische Kunstwerke, wie ebensoviele Sterne, vereint hat. Man ist soweit gegangen, die „Nachtwache" eines der grossen Wunder der Welt zu nennen: one of the wonders of the world; Rembrandt aber, den besten Koloristen, der je gelebt: the most perfect colourist that ever existed; — alles Übertreibungen oder Unwahrheiten, für die Rembrandt nicht verantwortlich gemacht werden kann, und die ganz sicherlich nicht im Geist dieser grossen, aufrichtigen, tiefdenkenden Natur gefühlt sind. Denn besser als irgend ein anderer, wusste er, dass er nichts gemein hatte mit den reinen Koloristen, mit denen man ihn vergleicht, und dass er nichts zu tun hatte mit jener Vollkommenheit, so wie man sie hier verstand.

Will man ihn in wenigen Worten erschöpfen und ihn als Ganzes erfassen — und selbst ein Ausnahmebild vermag nicht die unerbittliche Ökonomie dieses grossen Genies in Unordnung zu bringen — so steht Rembrandt einzig da in seiner Heimat, wie in allen Landen, in seiner Zeit wie in allen Zeiten; ein Kolorist, wenn man will, aber auf seine Art; ein Zeichner, auch wenn man will, aber ein Zeichner wie kein anderer und vielleicht sogar besser als irgend ein anderer, doch bliebe das zu beweisen; sehr unvollkommen, wenn man an jene Vollkommenheit der Kunst denkt, die die Schönheit der Form ausdrückt und sie mit einfachen Mitteln zu gestalten weiss; aber, ganz abgesehen von seiner Form und Farbe, unserer tiefsten Bewunderung gewiss und wert vermöge

gewisser, verborgener Eigenschaften, und in seines Wesens tiefstem Kern. Unvergleichlich also in jenem wörtlichen Sinne, dass er niemand ähnelt, und dass er den schlecht verstandenen Vergleichen, denen man ihn unterwerfen will, entschlüpft; und auch in dem weiteren Sinne, dass er nach der Richtung, nach der er sich hervortut, keinen analogen Meister und ich glaube sogar keinen Nebenbuhler hat.

Ein Werk, das ihn verkörpert, so wie er war, inmitten seiner Entwicklung, im Alter von 34 Jahren, genau zehn Jahre nach dem Entstehen der Anatomie, musste notgedrungen zum Träger und glänzenden Ausdruck werden einer grossen Anzahl seiner besonderen Fähigkeiten. Doch folgt daraus noch nicht, dass diese hier sämtlich ihren Ausdruck gefunden, und man darf fragen, ob dieser beinahe erzwungene Versuch nicht gewisse Elemente enthielt, die der Offenbarung dessen widerstrebten, was in ihm war an letzter Tiefe und reichster Begabung.

Die Aufgabe war neu. Das Bild gross und kompliziert. Es sollte — eine in seinem Lebenswerk einzige Erscheinung — zum Ausdruck werden von Bewegung, von lebhafter Gebärde und von lautem Geräusch. Der Vorwurf war nicht von seiner eigenen Wahl. Es war ein gegebenes Porträt-Thema. Dreiundzwanzig bekannte Personen erwarteten von ihm, dass er sie alle deutlich sichtbar male in einer irgendwie gestalteten Betätigung und doch in ihrem Charakter als Milizsoldaten. Dieses Thema war zu banal, als dass er es nicht in gewisser Beziehung historisiert hätte, und andererseits zu klar umschrieben, als dass er viel Erfindung hätte hinein verlegen können. Er musste, mochte er nun wollen oder nicht, gewisse Typen annehmen und gewisse Physiognomieen malen. In erster Linie verlangte man von ihm, dass die Porträts ähnlich seien; und so gross man ihn auch als Porträtisten genannt hat, und so gross er gewiss als solcher

nach bestimmten Richtungen hin war, eine formale Exaktheit der Züge ist nicht seine starke Seite. In dieser offiziellen Komposition lag nichts, das seinem visionären Auge entsprechen konnte, seiner Seele, die weit über die Wirklichkeit hinaus verlangte: nichts als die Phantasie, mit der er das Werk zu behandeln gesonnen war, und die doch bei der leisesten Verirrung schon in Phantasterei umschlagen konnte. Sollte er das, was Ravesteyn, was van der Helst, und Franz Hals so frei und so wunderbar gekonnt hatten, mit der gleichen Leichtigkeit und mit gleichem Erfolge vollenden können, er, der doch in allem das Gegenteil war dieser vollendeten Physiognomiker und dieser wunderbaren Könner?

Die Aufgabe war gross. Und Rembrandt gehört nicht zu denen, deren Kräfte durch eine starke Anspannung wachsen, oder zum Ausgleich gelangen. Seine Wohnung war ein finsterer Raum, in dem das wahre Licht der Dinge sich umsetzte in die wunderbarsten Kontrastwerte. Er lebte inmitten der seltsamsten Träumereien, in die diese Gesellschaft von Männern in Waffen einige Verwirrung bringen musste. Während der Ausführung dieser 23 Porträts wird er gezwungen, sich lange Zeit mit anderen und wenig nur mit sich selbst zu beschäftigen. So gehört er weder den anderen voll an, noch auch sich selbst, geplagt von einem Dämon, der ihn nie verlässt, in Anspruch genommen von Leuten, die ihm Modell sitzen, und die nicht zugeben wollen, dass man sie als Fiktionen behandelt. Wer die traumgefangene und phantastische Geistesverfassung einer solchen Natur kennt, der weiss, dass das nicht die Gelegenheit sein konnte, den Rembrandt seiner besten und tiefsten Momente in die Erscheinung treten zu lassen. Jedesmal, wo Rembrandt sich selbst über seinen Kompositionen vergisst, jedesmal, wo er nicht ganz und gar sich selbst gibt, ist das Werk ein unvollkommenes, und mag es auch ausserordentlich sein, man kann doch a priori sagen,

dass es gewisse Mängel aufweisen wird. Diese höchst komplizierte Natur trägt ein zwiefaches Wesen zur Schau, ein innerliches und ein äusseres, und selten ist das äussere das schönere. Der Irrtum, den man bei seiner Beurteilung zu begehen in Versuchung ist, liegt darin begründet, dass man sich sehr oft versieht, und dass man die falsche Seite in ihm betrachtet.

Ist also die „Nachtwache“ und konnte sie sein das letzte Wort Rembrandts? Ist sie auch nur in ihrer Art der vollkommenste Ausdruck seiner Kunst? Begreift nicht der Vorwurf selbst schon Hemmnisse in sich, und liegen nicht schon in der Anordnung, in der Neuheit der Umstände, Schwierigkeiten für ihn, wie sie sich im Lauf seiner ganzen Entwicklung nicht wiederholt haben. Das ist der Punkt, den es zu untersuchen gilt. Vielleicht, dass sich aus solcher Untersuchung einiges Licht ergibt. Ich glaube nicht, dass Rembrandt dabei irgend etwas verlieren könnte. Nur eine Legende weniger in der Geschichte seiner Entwicklung, ein Vorurteil weniger in der herrschenden Meinung, ein Aberglaube weniger in der Kritik — das allein möchte das Resultat sein.

Mit all seinem rebellischen Gebaren ist doch der menschliche Geist im tiefsten Grunde von dem Bedürfnis erfüllt, anbetend zu verehren. Skeptisch ja, aber trotzdem gläubig. Sein grösstes Verlangen ist, zu glauben. Seine angeborene Natur verweist ihn darauf, sich zu beugen unter ein Höheres. Seine Herren wechseln und mit ihnen seine Idole; aber mitten hindurch durch diesen Wechsel beharrt sein Geist der Unterwürfigkeit. Er liebt nicht, dass man ihn in Ketten schlage, und schmiedet sich doch selbst seine Bande. Er zweifelt, und verneint, aber er bewundert, und das schon ist eine der Ausdrucksformen des Glaubens; und sobald er erst bewundert, da schwindet auch schon jene Fähigkeit, auf die er doch so stolz zu sein behauptet; die Fähigkeit, klar und frei zu sichten

und zu sehen. Ist unter den verschiedenen Formen des politischen, des religiösen und des philosophischen Glaubens noch eine einzige, die er respektiert hätte? Aber zur gleichen Stunde schafft er sich auf dem Wege einer subtilen Umkehr, darin ein prüfendes Auge den unter der Revolte verborgenen Ausdruck eines vagen Bedürfnisses nach einem Gegenstand der Anbetung und Verehrung gewahren würde, auf dem Gebiet der Kunst ein anderes Ideal und einen anderen Kultus, ohne doch zu ahnen, welchen Widerspruch er begeht, wenn er das Wahre leugnet, um vor dem Schönen in die Kniee zu sinken. Es scheint beinahe, als erkenne er nicht die völlige Einheit der beiden. Die Dinge der Kunst erscheinen ihm als ein Reich für sich, wo sein Geist keine Angst vor Überraschungen hat, und wo seine Bewunderung sich ohne Gefahr hingeben kann. Er sucht darin nach berühmten Werken, umkleidet sie mit höchstem Nimbus, heftet sich an sie, und gibt nicht mehr zu, dass man sie in Frage ziehe. Immer beruht solche Wahl auf einem gutfundierten Grunde: nicht in jeder, immer aber in irgend welcher Beziehung. Geht man die Werke der grossen Künstler seit 300 Jahren durch, so liesse sich wohl ohne Schwierigkeit eine Liste all der Kunstwerke aufstellen, denen dieser Glaube sich zugewandt. Ohne allzu genau zu untersuchen, ob diese Wertungen immer streng exakt sind, würde man doch finden, dass der moderne Geist keine gar zu grosse Abneigung gegen die Konvention hat, und es würde die geheime Vorliebe für das Dogma kenntlich werden angesichts all der Dogmen, davon zu Recht oder Unrecht unsere Geschichte zu künden weiss. Man würde sehen, dass es Dogmen und Dogmen gibt. Jene, über die man sich ärgert und die anderen, die uns zusagen und uns schmeicheln. Niemand fällt es schwer an die Souveränität eines Kunstwerks zu glauben; denn wir wissen, dass es das Produkt eines menschlichen Gehirnes ist. Ein jeder von uns, mag er noch

so wenig verstehen, ist doch des guten Glaubens, dass er, weil er das Werk kritisiert und zu verstehen vorgibt, das Geheimnis dieses sichtbaren und tastbaren Dinges hält, das aus den Händen von seinesgleichen hervorgegangen. Wie ist es entstanden, dieses Werk, das lebendiges Sein zu atmen scheint, geschrieben in einer Sprache, die alle verstehen, gemalt für das Auge des Kundigen, wie für das Auge des einfachen Mannes, dieses Werk das dem Leben selbst so gleicht? Woher stammt es? Was bedeutet die Inspiration? Ist sie eine natürliche, normale Erscheinung oder ist sie ein Wunder? Alle diese Fragen, die viel zu denken geben, werden nirgends wirklich vertieft; der Künstler wird bewundert, der grosse Mann, das Meisterwerk, sie werden in den Himmel erhoben, und damit ist dann alles gesagt. Mit dem unerklärlichen Wachstum eines solchen, gleichsam vom Himmel gefallenen Werkes will niemand sich ernstlich beschäftigen. Und dank diesem Mangel an Gründlichkeit, der bestehen wird, solange die Welt besteht, wird derselbe Mensch, der das Übernatürliche leugnet, ohne es zu ahnen sich beugen eben vor diesem Übernatürlichen.

Dies sind, wie ich glaube, die Gründe für die Macht und die Bedeutung des Aberglaubens im Bereiche der Kunst. Mehr als ein Beispiel liesse sich anführen und das Bild, das ich behandeln will, ist dafür vielleicht das bekannteste und bezeichnendste. Es hat schon einige Kühnheit dazu gehört, um überhaupt einen Zweifel laut werden zu lassen; was ich noch hinzuzufügen habe, wird voraussichtlich noch verwegener erscheinen.

XIII.

Die Nachtwache.

Die Art der Aufstellung der „Nachtwache“ ist bekannt. Sie hängt dem „Bankett der Armbrustschützen“ von Van der Helst gegenüber; und was man auch immer darüber gesagt hat, die beiden Bilder tun sich gegenseitig keinen Eintrag. Sie stehen einander gegenüber, wie Tag und Nacht, wie die Verklärung der Dinge dieser Erde, und wie ihre wörtliche, geschickte, beinahe gewöhnliche Nachahmung. Setzen wir den Fall, sie seien ebenso vollkommen wie berühmt, so hätten wir eine ganz einzigartige Antithese unter Augen, das, was La Bruyère die Konfrontation zweier Wahrheiten nennt, von denen die eine der anderen Licht verleiht. Weder heute, noch voraussichtlich sonst irgend wann, will ich von Van der Helst handeln. Er war ein tüchtiger Maler, um den wir Holland beneiden können; zu gewissen Zeiten, da es an Malern jeder Art gebrach, hätte er uns als Porträtist, und ganz besonders als Maler grösserer repräsentativer Darstellungen in Frankreich grosse Dienste leisten können; aber was die rein imitatorische Kunst der Darstellung des täglichen Lebens anlangt, so hat Holland bessere Künstler gehabt. Und wenn man eben erst Franz Hals in Haarlem gesehen hat, so kann man ohne Nachteil Van der Helst den Rücken kehren, um sich allein noch mit Rembrandt zu beschäftigen.

Ich werde niemand überraschen, wenn ich sage, dass die „Nachtwache“ keinerlei eigentlichen Zauber besitzt; und es ist das unter den wirklich guten Werken der Malerei eine Erscheinung ohne Beispiel. Sie weckt unser Erstaunen, sie bringt uns ausser Fassung, sie drängt sich uns gleichsam mit Gewalt auf, aber es fehlt dem Bilde völlig jener unmittelbar einschmeichelnde Reiz, der uns sofort gefangen

nimmt, daher es auf den ersten Eindruck nahezu ausnahmslos missfällt. In allererster Linie verstösst es gegen die Logik und die zur Gewohnheit gewordene Genauigkeit des Auges, das nach Klarheit der Form und nach Durchsichtigkeit der Idee verlangt. Es ist etwas darin, das uns fühlen lässt, dass Phantasie und Verstand nur halb befriedigt und dass wir hier, mögen wir sonst uns noch so leicht gefangen geben, nur langsam und nicht ohne lebhaften Widerspruch uns unterwerfen werden. Verschiedene Umstände, die nicht alle im Bilde selbst begründet sind, tragen hierzu bei: die Belichtung, die niederträchtig ist; der dunkle Holzrahmen, von dem die Malerei völlig erstickt wird und der weder ihre mittleren Valeurs ihre Skala von Metallglanz, noch auch ihre eindringliche Macht zur vollen Geltung kommen, und der das Bild noch rauchiger erscheinen lässt, als es schon ist. Schliesslich aber und ganz besonders kommt die Enge des Raumes in Betracht, der nicht gestattet, das Bild in der gewollten Höhe anzubringen und der den elementarsten Gesetzen der Perspektive zuwider uns nötigt, das Bild vom gleichen Niveau aus und aus unmittelbarster Nähe zu sehen. Ich weiss sehr genau, dass man allgemein der Meinung ist, dass im Gegenteil die Aufstellung in vollster Übereinstimmung steht mit den Anforderungen, die man an das Werk stellen soll; und das die Illusionskraft, die von dem so aufgestellten Werk ausgeht, im Sinne der Bestrebungen des Malers liegt. In diesen wenigen Worten liegt eine Fülle von Widersinn. Ich kenne nur eine einzige Art, ein Bild gut anfzuhängen, und diese beruht darin, dessen künstlerischen Charakter zu bestimmen, aus ihm die Bedürfnisse für dessen richtige Aufstellung herzuleiten, und das Bild diesen Bedürfnissen entsprechend aufzuhängen.

Ein Kunstwerk, ganz besonders aber ein Bild von Rembrandt, kann niemals eine Täuschung bedeuten. Es ist

immer nur ein Produkt der gestaltenden Phantasie, und gibt niemals die exakte Wahrheit wieder, kann aber auch niemals deren Gegenteil bedeuten, und ist immer streng geschieden von den Realitäten des äusseren Lebens vermöge seines Gehaltes an fiktiven Werten. Die zum grossen Teil fiktiven Personen, die sich in dieser besonderen Atmosphäre bewegen, und die der Maler für unseren Blick in jene Ferne gerückt hat, da das Reich der geistigen Welt einsetzt, sie könnten aus dieser Atmosphäre nur heraustreten auf die Gefahr hin, den Charakter zu verlieren, den ihnen der Künstler gegeben und auf die weitere Gefahr hin, doch auch wieder nicht das zu werden, als das man sie so zu Unrecht haben möchte. Sie sind getrennt von uns durch eine Rampe, um einen Ausdruck der Theatersprache zu gebrauchen. Diese Rampe ist schon ohnehin sehr schmal. Betrachten wir das Bild, so gewahren wir, dass infolge einer etwas gewagten Komposition die beiden vordersten, in die Sehebene des Rahmens gestellten Figuren kaum in jene Tiefe zurückgehen, wie es für den sorgfältig berechneten Eindruck eines Helldunkel-Bildes notwendig wäre. Es heisst also die Kunst Rembrandts und den Charakter dieses seines Werkes, dessen Ziele, dessen Unsicherheiten, dessen Mängel im Ausgleich der wirksamen Kräfte völlig verkennen, wenn man es einer Prüfung unterwerfen will, der allerdings Van der Helst, aber unter welchen Bedingungen standhält. Ich füge hinzu, das jedes Bild seine Geheimnisse hat, dass es nur das sagt, was es sagen will, dass es nur aus der Ferne zu uns spricht, wenn es aus der Nähe nichts preisgeben will, und dass jedes Bild schlecht hängt, wenn man es zwingen will, seine Geheimnisse auszuliefern.

Bekanntlich gilt die Nachtwache, ob nun zu Recht oder zu Unrecht, für ein nahezu unverständliches Bild, und es ist das eines der Momente, das ihr grosses Prestige ausmacht. Vielleicht hätte das Bild sehr viel weniger von sich reden ge-

macht, wenn man nicht seit zweihundert Jahren sich daran gewöhnt hätte, nach dem Sinn des Bildes zu forschen, anstatt dessen Vorzügen nachzugehen, und wenn man nicht die Manie gehabt hätte, es als ein vor allen Dingen rätselhaftes Werk anzusehen.

Was uns vom Gegenstand der Darstellung bekannt ist, scheint mir zu genügen, um uns das Bild in seinem buchstäblichen Sinne fassen und begreifen zu lassen. Zunächst sind Namen und Rang der Persönlichkeiten bekannt, dank der Sorgfalt, die der Maler darauf verwandt hat, sie auf einer Kartusche im Hintergrund des Bildes anzubringen, und das beweist, dass, wenn auch die Phantasie des Malers mancherlei umgestaltet hat, das Bild seine erste Entstehung doch den Sitten und Gebräuchen des damaligen Lebens verdankt. Es ist richtig, dass wir nicht wissen, mit welchen Absichten diese Männer sich zum Ausgang anschicken, ob sie zu einem Schiessen, zu einer Parade, oder zu was sonst immer ausrücken; aber da hierin keinesfalls der Stoff zu tiefen Geheimnissen liegen kann, so rede ich mir ein, dass, wenn Rembrandt es unterlassen hat, hier deutlicher zu sein, er das entweder nicht gewollt oder nicht gekonnt hat; und damit würde sich dann eine Reihe von Hypothesen auf die einfachste Weise aufklären, entweder als etwas wie ein Unvermögen, oder als ein freiwilliger Verzicht. Und was nun die Frage der Tageszeit anlangt, die bedeutendste von allen und auch die einzige, die vom ersten Tage ab hätte gelöst werden können, so hätte es zu ihrer Beantwortung nicht erst der Entdeckung bedurft, dass die ausgestreckte Hand des Hauptmanns ihren Schatten auf einen Rock wirft. Es hätte genügt, sich zu erinnern, dass Rembrandt das Licht niemals anders behandelt hat, dass alle seine Darstellungen in eine Art von nächtlichem Dunkel getaucht zu sein scheinen, dass stets der dämmernde Halbschatten die Ausdrucksform seiner Poesie,

das Ausdrucksmittel seiner dramatischen Kraft zu sein pflegt, und dass es in seinen Porträts, in seinen Innendarstellungen, in seinen Legenden, seinen Anekdoten, seiner Landschaft, in der Radierung wie in der Malerei, dass es überall die Nacht ist, mit der er den Tag gestaltet.

Und wenn man so mittels vergleichender Betrachtung und mit Hilfe des gesunden Menschenverstandes seine Untersuchung anstellen wollte, so würde man wohl noch eine ganze Anzahl weiterer Zweifel zu heben imstande sein, und es bliebe dann zum Schluss der Betrachtung nur der eine Punkt noch unaufgehellt: die Notlage eines Geistes, der mit dem Unmöglichen ringt und die Unmöglichkeiten, die ein Vorwurf mit sich bringt, der, wie es hier sein musste, sich zusammensetzt aus unvollkommenen Realitäten und aus schlecht motivierten Phantasieen.

Ich werde daher das tun, was man schon seit langem hätte tun sollen: ich werde etwas mehr Kritik und etwas weniger Exegese walten lassen. Ich werde die Rätsel, die im Gegenstand der Darstellung liegen, beiseite lassen, um mit all der erforderlichen Sorgfalt an die Betrachtung einer Malerei zu gehen, die geschaffen ist von einem Mann, der sich selten geirrt hat. Mit dem Moment, wo dieses Werk uns dargestellt wird als der letzte Ausdruck seines Genies und als der vollkommenste Ausdruck seiner Kunst, hat man allen guten Grund, eine so allgemein verbreitete Meinung sehr gründlich und auf alle ihre Motive hin zu prüfen. Auch werde ich, wie ich von vornherein betone, den technischen Kontroversen, die die Erörterung notwendig machen wird, nicht aus dem Wege gehen. Ich bitte von vornherein um Entschuldigung wegen des ganz gewiss wenig pedantischen Ausdrucks, den ich oft anzuwenden gezwungen sein werde. Ich werde versuchen, klar zu sein; ich kann aber weder dafür gut stehen, mich so kurz fassen zu können, als es wohl

nötig wäre, noch auch vor allen Dingen die fanatischen Verehrer des Werkes nicht vor den Ropf zu stossen. Wie allgemein zugegeben wird, ist es nicht die Komposition, die den Hauptvorzug des Bildes ausmacht. Der Vorwurf war nicht von dem Maler selbst gewählt worden, und die Art, wie er ihn zu behandeln gedachte, gestattete nicht, dass die Anordnung eine spontan entstandene und durchsichtige sei. Auch macht der ganze Vorgang den Eindruck des Unbestimmten; die Handlung ist gleich Null, das Interesse am Vorgang mithin stark geteilt. Von Anfang an macht sich ein Fehler geltend, der dem allerersten Erfassen des Vorwurfes anhaftet; eine gewisse Unentschlossenheit in der Art, ihn anzugreifen, anzuordnen und zu gestalten. Die einen gehen, andere machen Halt, der eine legt seine Muskete an, der andere lädt die seine, ein anderer wieder gibt Feuer; ein Trommler, der seine Trommel rührt, scheint Modell zu stehen für seinen Kopf; ein theatralischer Standartenträger, schliesslich eine Fülle von Figuren, die in der Unbeweglichkeit von Porträts verharren. Was die Bewegung anlangt, so glaube ich, damit die einzigen malerisch wesentlichen Züge des Bildes bezeichnet zu haben.

Und genügt dies nun, um dem Bild all den Gehalt an Charakter, Anekdote und Lokaltreue zu geben, den man von Rembrandt erwartete, da er eine Örtlichkeit und da er Dinge und Menschen seiner Zeit malte? Wenn Van der Helst, statt seine Armbrustschützen sitzend darzustellen, ihnen in irgend welcher beliebigen Tätigkeit Bewegung verliehen hätte, so dürfen wir nicht zweifeln, dass er uns über die Art dieser Bewegung die zuverlässigsten, wo nicht die feinsten Aufschlüsse gegeben hätte. Und was Franz Hals anlangt, so kann man sich lebhaft vorstellen, mit welcher Klarheit, Ordnung und Natürlichkeit er den Vorgang gestaltet haben würde, und dass er sich wieder voller Leben, voller Erfindungskraft

und gleichzeitig reich und grossartig gezeigt hätte. Die von Rembrandt gewählte Gestaltung ist daher durchaus gewöhnlich, und ich wage zu behaupten, dass die Mehrzahl seiner Zeitgenossen ihm Schwäche der Gestaltungskraft vorgeworfen haben müssen, die einen, weil die reine Linienführung unsicher, zaghaft, symmetrisch, mager und eigentümlich unzusammenhängend erscheint; die andern, die Koloristen, weil diese löcherige, schlecht ausgefüllte Komposition sich nicht zum Träger jener breit und reich gewählten Farbe eignet, wie sie eine geschickte Palette zu handhaben weiss. Rembrandt allein wusste, wie er mit den besonderen Zielen, die er sich gesteckt, diesen Fehler wieder gut machen konnte; und die Komposition, mochte sie nun gut oder schlecht sein, musste jedenfalls seinen Plänen und Zielen genügen, denn dieses sein Ziel bestand eben darin, in keiner Beziehung weder an Franz Hals, noch an Grebber, noch an Ravesteyn, noch an Van der Helst, noch an irgend jemand zu erinnern.

Also keinerlei Wahrhaftigkeit und wenig malerische Erfindung in der allgemeinen Anordnung; sollten vielleicht die einzelnen Figuren, jede für sich genommen, mehr von diesen Eigenschaften aufzuweisen haben? Ich kann keine einzige entdecken, die als eine wirklich gute Malerei bezeichnet werden könnte.

Was in die Augen springt, ist zunächst, dass zwischen ihnen Missverhältnisse stehen, die durch nichts motiviert werden, und dass in einer jeden dieser Gestalten Unvollkommenheiten zutage treten, und sozusagen eine Verlegenheit, ihren Charakter zum Ausdruck zu bringen, die durch nichts gerechtfertigt werden. Der Hauptmann ist zu gross, der Leutnant zu klein, und zwar nicht nur neben dem Hauptmann Kock, dessen gewaltige Statur ihn erdrückt, sondern auch neben den Nebenfiguren, deren Länge oder Fülle diesem wenig gut aussehenden jungen Mann das Aussehen eines

Kindes verleihen, dem der Schnurrbart zu zeitig gewachsen ist. Sieht man sie beide als Porträts an, so sind sie als solche schlecht gelungen, von zweifelhafter Ähnlichkeit, von schwacher Charakteristik; was doch wiederum überraschen muss von seiten eines Porträtisten, der im Jahre 1642 seine glänzenden Proben als solcher bereits abgelegt; und was wohl als Entschuldigung und Erklärung dienen kann dafür, dass der Hauptmann Kock sich später an den unfehlbaren Van der Helst gewandt hat. Und ist der Mann, der seine Flinte lädt, besser beobachtet? Und wie steht es um die Figur die ihre Flinte trägt zur Rechten, und wie um den Trommler? Man möchte sagen, dass allen diesen Porträts die Hände fehlen, so unbestimmt sind diese skiziert, so wenig bedeutsam sind sie in ihrer Betätigung. Es folgt daraus, dass alles, was sie halten: Muskete, Hellebarde, Trommelstock, Lanze, Bannerstab, das all das schlecht gehalten ist, und dass die Gebärde eines Armes ausdruckslos wird, wenn die Hand, die doch handeln soll, diese Gebärde nicht klar, deutlich und lebendig, energisch, präzis und mit Geist und Energie zu Ende zu führen weiss. Von den Füssen, die zum grossen Teil der Schatten verschlingt, will ich gar nicht reden. Es sind solche Dinge nur die selbstverständlichen Folgen des Verhüllungssystems, das Rembrandt sich zu eigen gemacht hat. Es ist ein notwendiges Ergebnis seiner Methode, dass eine einheitlich finstere Wolke die Basis des ganzen Bildes verschlingt, und dass die Form darin verschwimmt, sehr zum Nachteil der die Konstruktion bestimmenden Punkte.

Brauche ich noch hinzuzufügen, dass es um die Kostüme ähnlich steht, wie um den Ausdruck der Gestalten, dass sie nur ungefähr gesehen sind, bald barock und wenig natürlich, bald steif und den Bewegungen des Körpers widersprechend? Man möchte von ihnen sagen, dass sie nicht passen. Die Helme sind linkisch aufgesetzt, die Filzhüte sind bizarr und

sitzen schlecht auf dem Kopf. Die Schärpen sitzen wohl am richtigen Fleck, sind aber doch ohne rechtes Geschick geknotet. Nichts von alledem, was die natürliche Eleganz, die unvergleichlich ungezwungene Haltung, die gleichsam überraschte und in der Bewegung der Gewandung lebendig gestaltete Nachlässigkeit ausmacht, die Franz Hals jedem Alter, jeder Statur, jedem Körperumfang und jedem Stand zu geben weiss. Auch über diesen Punkt erhalten wir keine genauere Aufklärung, so wenig wie über manchen anderen. Man möchte sich fragen, ob da nicht eine Art von allzu emsiger Phantasie zum Ausdruck kommt, wie ein Bestreben, seltsam zu erscheinen, das doch so gar nicht liebenswürdig und gar nicht überzeugend ist.

Einige Köpfe sind besonders schön. Die es nicht sind, habe ich schon bezeichnet. Die besten, die einzigen, darin die Hand des Meisters und das Gefühl eines Meisters sich geltend machen, sind die, die aus den Tiefen der Leinwand heraus ihr rätselhaftes Auge und den flackernden Strahl ihres beweglichen Blickes auf uns zu richten scheinen; aber weder ihre Konstruktion noch die Sehebene, in der sie stehen, noch auch die Struktur ihres Knochenbaus dürfen wir genauer untersuchen. Wir müssen uns an die graue Blässe ihrer Gesichtsfarbe gewöhnen. Wir dürfen sie nur von weitem fragen, wie sie auch nur von weitem ansehen, und wenn wir wissen wollen, worin ihr Leben besteht, so müssen wir sie betrachten, so wie Rembrandt will, dass man seine menschlichen Gestalten betrachte, wir müssen ihnen lange Zeit und aufmerksam auf die Lippen und in die Augen schauen.

Bleibt noch eine Nebengestalt, die bisher aller Konjekturen gespottet hat, weil sie in ihren Zügen, in ihrer Kleidung, ihrem bizarren Glanz und ihrem Missverhältnis zum Ganzen das Geheimnisvolle, den romantischen Geist, oder, wenn man will, den Widersinn des Bildes zu verkörpern scheint. Ich meine

jene kleine Person mit dem Gesicht einer Hexe. Kindlich und ältlich zugleich, mit ihrem sonderbaren Kopfputz, mit ihrer perlendurchsetzten Frisur, wie sie, man weiss nicht recht weshalb, zwischen den Beinen der Soldaten entlanghuscht und wie sie an ihrem Gürtel einen ganz merkwürdigen weissen Hahn trägt, den man allenfalls auch für eine Geldkatze halten könnte.

Welchen Grund auch immer dieses Figürchen haben mag, sich in den Zug zu drängen, jedenfalls tut sie nicht, als habe sie etwas mit den Menschen gemein. Sie ist farblos und beinahe formlos. Ihr Alter bleibt zweifelhaft, weil ihre Züge nicht zu definieren sind. Sie hat die Grösse einer Puppe, ihr Gang hat etwas Automatenhaftes. Sie erinnert an eine Bettlerin und ist doch wie mit Diamanten besät, sie hat das Aussehen einer kleinen Königin und ist doch wie mit Lumpen ausstaffiert. Man möchte meinen, dass sie aus dem Judenviertel, vom Trödelhandel, vom Theater oder vom Artistenvolk stammt und dass sie, eine Traumgestalt, in der wunderbarsten der Welten sich angezogen hat. Sie hat das flackernde Licht und den unsicher wellenden Schein eines bleichen Feuers. Je genauer man sie betrachtet, desto weniger erfasst man die Feinheiten der Umrisse, die ihr körperloses Dasein umhüllen. Schliesslich sieht man in ihr nur noch eine Art eines seltsam ungewöhnlichen Phosphoreszierens, das keiner natürlichen Beleuchtung mehr entspricht, das auch nicht den Ausdruck einer wohltemperierten Farbengebung bedeutet und das dieser geheimnisvoll seltsamen Erscheinung einen Zug von hexenhaftem Spuk beimengt. Man beachte, dass an der Stelle, die sie in einer der dunklen unteren Ecken im Mittelgrund des Bildes einnimmt, zwischen einem Mann in dunkelrot und dem völlig schwarz gekleideten Hauptmann, dieses exzentrische Licht umso lebhafter wirkt, als der Kontrast mit seiner Umgebung ein lebhafter ist, und dass ohne eine ganz

besondere Vorsicht diese Nebenquelle des Lichtes genügt hätte, das ganze Bild in Unordnung zu bringen.

Was ist der Sinn dieses kleinen Wesens, dem, gleichviel ob als Phantasiegebilde oder als Wirklichkeit, doch nur eine Statistenrolle zugedacht war, und das sozusagen die erste Rolle an sich gerissen hat? Ich übernehme es nicht, die Erklärung dafür zu geben. Andere schon und geschicktere als ich, haben nach der Natur dieser Gestalt gefragt, wer sie sei und was sie da mache, und haben doch eine befriedigende Antwort auf diese Fragen nicht gefunden.

Das eine nur wundert mich, dass man mit Rembrandt argumentiert, als ob er selbst ein Mann der logischen Gründe gewesen sei. Man ergeht sich in Bewunderung über die Neuheit, die Originalität, die Freiheit von jedem Regelzwang, und den grossen Zug persönlicher Inspiration, die in diesem wagemutigen Werk zum Ausdruck kommen und die, wie so gut gesagt worden ist, dessen grossen Zauber ausmachen; und gerade die feinste Blüte solcher regelbefreiten Einbildungskraft will man dann einem Examen der Logik und der reinen Vernunft unterwerfen. Und wie, wenn auf alle diese müssigen Fragen nach dem letzten Grund so vieler Dinge, die solch letzten Grund voraussichtlich gar nicht haben, Rembrandt antworten würde: „Dieses Kind ist ein Kind meiner Laune, weder seltsamer noch unwahrscheinlicher als viele andere in meinen Bildern und Radierungen. Ich habe sie als enge Lichtquelle zwischen grosse Schattenmassen gesetzt, weil ihre kleine Gestalt sie noch schillernder erscheinen lässt, und weil ich eine der dunklen Ecken meines Bildes mit solchem Lichtblitz aufhellen wollte. Übrigens ist sie angezogen, so wie gewöhnlich meine Frauengestalten angezogen sind, ob gross oder klein, ob jung oder alt; und der gleiche Typus kehrt wiederholt ganz ähnlich in meinen Werken wieder. Ich liebe alles, was glänzt; und darum habe ich sie in glänzende Stoffe

gekleidet. Und was das phosphoreszierende Licht anlangt, über das man sich hier wundert, während es überall sonst unbeachtet durchgeht, so ist das in seinem farblosen Glanze und in seiner übernatürlichen Erscheinung das Licht, das ich für gewöhnlich meinen Gestalten gebe, wenn ich sie lebbaft beleuchten will.“ — Und müsste nicht eine solche Antwort selbst die befriedigen, die am schwersten sich zufrieden geben? So dass er zum Schluss, nachdem ihm das Recht der Anordnung belassen wäre, nur noch über einen einzigen Punkt uns Aufklärung zu schaffen hätte: über die Art und Weise, wie er das Bild behandelt, über seine Technik.

Wir kennen die Wirkung, die die „Nachtwache“ bei ihrem Erscheinen im Jahre 1642 hervorrief. Dieser denkwürdige Versuch ist weder verstanden noch gewürdigt worden. Er machte viel von sich reden, mehrte Rembrandts Ruhm in den Augen seiner treuen Bewunderer und kompromittierte ihn in den Augen derer, die ihm nur mit Anstrengung gefolgt waren, und die auf diese entscheidende Tat gewartet hatten. So liess ihn das Bild im Licht eines seltsamen Malers und eines zweifelhaften Meisters erscheinen. Es teilte die Leute von Geschmack in zwei Lager, je nachdem ein leidenschaftliches Temperament oder ein kühler Verstand sie beherrschte. Man sah es an als ein völlig neues, aber heikles Ereignis, das ihm viel Lob, aber auch viel Tadel eintrug, und das im Grunde doch niemand wirklich beruhigt hat. Wenn wir die Urteile kennen, die seine Zeitgenossen, seine Freunde und seine Schüler über dieses Werk gefällt, so gewahren wir, dass die Meinungen nicht merklich gewechselt haben seit 200 Jahren, und dass wir nahezu dasselbe wiederholen, was dieser grosse Neuerer zu seinen Lebzeiten hätte hören können.

Der einzige Punkt, in dem die Meinungen, besonders in unseren Tagen, zusammentreffen, betrifft die Farbe des Bildes, die man blendend und unerhört genannt hat, und die Aus-

führung, die man überein gekommen ist, souverän zu finden. Hier aber wird die Frage äusserst empfindlich. Wir müssen die gangbaren Wege verlassen, müssen unseren Weg durch Dickicht suchen und müssen vom Handwerk sprechen.

Wäre Rembrandt nicht in irgend welchem Sinne Kolorist, so würde man niemals den Fehler begangen haben, ihn für einen solchen zu halten; und doch wäre nichts leichter als nachzuweisen, warum er es nicht ist; aber es leuchtet ein, dass seine Palette, sein gewöhnliches und mächtigstes Ausdrucksmittel ist; und dass er in seinen Radierungen, wie in der Malerei, sich noch besser mit der Farbe auszudrücken weiss, als mit der Zeichnung. Rembrandt ist also, und zwar mit gutem Recht, unter die grössten Koloristen einrangiert worden, die es je gegeben hat. So dass das einzige Mittel, ihm die gebührende Stellung zu geben, und das herauszuschälen, was ihm allein eigen ist, darin besteht, die Unterschiede klarzustelleu, die ihn von den bekannten grossen Koloristen trennen, und klarzulegen, worauf die tiefe und ausschliessliche Originalität seiner Farbengebung beruht.

Man sagt von Veronese, von Correggio, von Titian, von Giorgione, von Rubens, von Velasquez, von Franz Hals und von Van Dyck, dass sie Koloristen sind, weil sie in der Natur die Farbe noch feiner gewahren, als die Form, und weil sie noch vollkommener malen als zeichnen. Gut malen bedeutet nach ihrem Vorbild die Nuance frei und reich zu fassen wissen, sie gut auf der Palette auswählen, und sie gut auf der Leinwand nebeneinander stellen. Ein Teil dieser komplizierten Kunst wird im Prinzip von einigen ganz bestimmten physiologischen Gesetzen beherrscht. Der grösste Teil aber ist das Ergebnis der Fähigkeiten, der Gewohnheiten, der Instinkte, der Launen und der Feinfühligkeiten jedes einzelnen Künstlers. Es liesse sich über dieses Thema mancherlei sagen, denn allzugern sprechen die, die unserer Kunst fremd sind, von der

Farbe, ohne doch irgend etwas davon zu verstehen, während noch nie, soviel ich weiss, die Leute des eigentlichen Handwerks das Wort dazu ergriffen haben.

Führt man die Frage auf ihre einfachsten Elemente zurück, so lässt sie sich in folgender Weise formulieren: Farben auswählen, die in sich schön sind, und sie zusammenstellen in glücklichen, geschickt gewählten und reinen Harmonieen. Ich könnte noch hinzufügen, dass die Farben tief oder licht sein können, farbenfroh, oder aber neutral und dumpf; rein, also nah an der Spektralfarbe, oder aber nuanciert und gebrochen, wie man das in der technischen Sprache nennt, schliesslich auch Träger der verschiedensten Licht-Valeurs (und ich habe schon an anderer Stelle gesagt, was darunter zu verstehen ist); — und alles das ist Sache des Temperaments, der persönlichen Neigung und auch der Konvention. Rubens, dessen Palette nur über eine geringe Zahl von Farben verfügt, der aber den reichsten Gebrauch von den Spektralfarben macht und dessen Farben-Skala die ganze Farbenreihe vom wahren Weiss bis zum wahren Schwarz umfasst, weiss, wenn nötig, sehr wohl die grösste Beschränkung zu üben, und weiss seine Farbe zu brechen, sobald es ihm darauf ankommt, die Wirkung zu dämpfen. Veronese, der ganz anders vorgeht, beugt sich nicht weniger, als Rubens den Erfordernissen der Umstände; nichts Farbenprächtigeres als gewisse Deckengemälde des Palais Ducal, nichts Reineres in dem Gesamteindruck als die Mahlzeit bei Simon im Louvre. Auch bedarf es durchaus nicht einer grossen Zahl von Farben, um einen grossen Koloristen auszumachen. Es gibt Künstler, wie das Beispiel des Velasquez zeigt, die ganz vortrefflich in Farbe zu gestalten wissen mit den an sich freudlosesten Farben. Schwarz, Grau, Braun, Weiss mit grauer Schattierung, wie viele Meisterwerke sind nicht schon mit diesen wenigen Farbtönen geschaffen worden. Es genügt in solchem Fall, dass die Farbe nicht aufdringlich

sei, zart oder mächtig, je nachdem aber mit entschlossener Hand aufgetragen von einem Künstler, der die Nuance zu fühlen und zu werten weiss. Derselbe Künstler weiss, wenn es ihm gefällt, seine Ausdrucksmittel zu vermannigfaltigen oder aber zu beschränken. Der Tag, an dem Rubens mit Schwarzbraun in allen seinen Abschattierungen das Abendmahl des heiligen Franz von Assisi malte, dieser Tag war, was seine Farbengebung anlangt, einer der best inspirierten seines Lebens.

Schliesslich — und das ist der Zug, den wir ganz besonders beherzigen müssen in dieser mehr als summarischen Definition — ist ein Kolorist im eigentlichen Sinne des Wortes ein Maler, der den Farben seiner Farbenskala, welcher Art sie auch immer sei, ob reich oder arm, gebrochen oder rein, kompliziert oder einfach, ihre eigentliche Wesentlichkeit, ihren Klangwert und ihren Charakter zu wahren weiss, und zwar überall und unter allen Bedingungen, im Schatten, im Halbschatten, und bis hinein in das hellste Licht. Hier vor allen Dingen liegt der Punkt, in dem die Schulen und die Künstler sich unterscheiden. Man nehme irgend einen anonymen Meister, man beachte, welche Eigenschaften die Lokalfarbe aufweist, wie sie sich im Licht verhält, ob sie im Halbschatten die gleiche bleibt, ob sie im dunkelsten Schatten ihren Charakter bewahrt, und man wird mit Sicherheit sagen können, ob diese Malerei das Werk eines Koloristen ist oder nicht, und welcher Epoche, welchem Land und welcher Schule es angehört.

Mit Bezug auf diesen Punkt kennt die technische Sprache eine allgemein gebräuchliche Formel, die es gut sein wird, zu nennen. Jedesmal, wo die Farbe allen Einflüssen von Licht und Schatten untersteht, ohne irgend etwas von ihren wesentlichen Eigenschaften zu verlieren, so sagt man, dass Schatten und Licht „der gleichen Familie angehören"; was also besagen will, dass beide unter allen Umständen eine

greifbare Verwandtschaft mit der Lokalfarbe bewahren sollen. Die Art, die Farbe zu verstehen, kann sehr verschieden sein. Von Rubens zu Giorgone, von Velasquez zu Veronese, gibt es Unterschiede, die Beweise sind für die ungeheuere Elastizität, die in der Malerei liegt und für die erstaunliche Freiheit, deren das Genie sich bedienen darf, ohne doch das Ziel zu verändern; ein Gesetz aber ist ihnen allen gemein, und wird von ihnen allen, aber auch nur von ihnen beobachtet, in Venedig, wie in Parma, in Madrid, wie in Antwerpen und in Haarlem: eben jene Verwandtschaft von Schatten und Licht und die Identität der Lokalfarbe inmitten aller Zufälligkeiten des Lichtes.

Und ist dies nun die Art, wie Rembrandt malt? Ein einziger Blick auf die „Nachtwache“ genügt, um uns vom Gegenteil zu überzeugen.

Mit Ausnahme von ein oder zwei reinen Farben, zwei Rots und einem tiefen Violett, und mit Ausnahme von ein oder zwei blauen Glanzlichtern, werden wir in diesem farbenarmen und tiefen Bild nichts gewahren, das irgendwie an Palette und gewöhnliche Methode irgend eines der bekannten Koloristen erinnert. Die Köpfe haben eher den Schein, als die eigentliche Farbe des Lebens. Sie sind rot, weinfarben oder blass, ohne doch jene wahrhaftige Blässe zu zeigen, die Velasquez seinen Bildern gibt, oder jene vollblütigen gelblichen, grauen oder purpurnen Schattierungen, die Franz Hals mit soviel Feinheit einander gegenüberstellt, wenn er die Temperamente seiner Gestalten eingehend charakterisieren will. Im Anzug, in der Frisur, in der so mannigfaltigen und reichen Ausstaffierung seiner Gestalten, ist die Farbe weder exakter noch auch ausdrucksvoller, als die Form selbst. Wo ein Rot auftaucht, da ist es ein seiner Natur nach ziemlich derbes Rot, das den stofflichen Charakter von Seide, Tuch, und Atlas nur unvollkommen auszudrücken weiss. Der Mann,

der seine Flinte lädt, ist von Kopf zu Fuss, von seinem Filzhut ab bis zu seinen Schuhen, in rot gekleidet, Aber haben die charakteristischen Eigentümlichkeiten dieses Rot, seine Natur, seine Stofflichkeit, all das was ein wahrer Kolorist wiederzugeben niemals versäumt haben würde, haben sie Rembrandt auch nur einen einzigen Augenblick zu beschäftigen vermocht? Man hat gesagt, dieses Rot sei im Schatten wie im Licht wunderbar konsequent; während ich glaube, dass niemand, der wirklich mit Farbe umzugehen weiss, diese Ansicht teilen kann, und dass weder Velasquez, noch Veronese, noch Titian, noch Giorgine, Rubens gar nicht zu nennen, diese Art der Farbengebung gebilligt haben würden. Ich behaupte, dass niemand mir wird sagen können, wie der Leutnant eigentlich angezogen ist, und welche Farbe seine Kleidung hat. Ist es ein Weiss, das mit Gelb abschattiert ist, oder ein Gelb, das nach Weiss hin sich entfärbt? In Wahrheit sollte diese Gestalt das Hauptzentrum des Lichts bilden, daher sie Rembrandt in Licht gekleidet hat, was sehr wirksam für den Lichteffekt aber sehr rücksichtslos für die Farbe ist.

Und hier ist nun der Punkt, wo Rembrandt anfängt, sich zu verraten, denn für einen Koloristen gibt es kein abstraktes Licht. Das Licht an sich ist nichts: es ist ein Ergebnis von verschieden beleuchteten und verschieden strahlenden Farben, je nach der Natur der Strahlen, die sie absorbieren, oder reflektieren. Ein dunkler Farbenton kann ausserordentlich leuchtkräftig sein; von einem hellen Farbenton kann das Gegenteil gelten. Es gibt keinen Kunstjünger, der das nicht wüsste. Bei dem Koloristen also ist das Licht ausschliesslich ein Ergebnis der lichtgestaltenden Farbe, und dieses Licht vermählt sich so innig mit der Farbe, dass bei ihnen Licht und Farbe nur noch eines bedeuten. Nichts von alledem in der Nachtwache. Die Farbe verschwindet im Licht, wie

im Schatten. Die Schatten sind schwärzlich, das Licht weisslich. Farbenreiche und farblose Partieen lösen einander ab; so erhalten die Lichtpartieen ihren strahlenden Glanz, so werden die Schatten von tiefem Dunkel verschluckt. Es sind eher Valeurunterschiede, als Farbenkontraste. Daher ein guter Stich, eine gute Zeichnung, die Lithographie von Mouilleron und selbst eine Photographie eine genaue Vorstellung von der angestrebten Wirkung des Bildes geben; daher jede Schwarzweiss-Reproduktion das Bild in allen seinen Werten wiedergibt.

Das alles scheint mir deutlich zu beweisen, dass es nicht der Kolorismus ist, so wie man ihn für gewöhnlich versteht, der die eigentliche Tat Rembrandts bedeutet, und dass wir anderswo nach dem Geheimnis seiner wahren Macht und nach dem eigentlichen Ausdruck seines Genies werden suchen müssen. Rembrandt ist in allen Dingen ein grosser Meister der Abstraktion, dessen Wesen wir daher nur auf dem Wege der Aussonderung werden fassen können. Wenn wir mit einiger Sicherheit zunächst all das feststellen was er nicht ist, wird es uns vielleicht gelingen, sein eigentliches Wesen genau zu bestimmen.

Ist er ein grosser Techniker? Sicherlich ja. Ergibt ein Vergleich der Nachtwache mit seinen eigenen Werken und mit den Werken der ganz grossen Virtuosen, dass wir hier eine wirklich gute Malerei vor uns haben? Ich glaube es nicht, und ich meine, dass hier Missverständnisse vorliegen, die es gut wäre aufzuklären.

Wie ich schon mit Bezug auf Rubens gesagt habe, ist die manuelle Arbeit lediglich ein Vorgang, der den Augenempfindungen und den Vorgängen im Gehirn entspricht, und der aus ihnen sich ergibt: ein gut gebauter Satz, ein glücklich gewähltes Wort, sie sind das unmittelbare Zeugnis für das, was der Schriftsteller hat sagen wollen und für die Absicht,

die ihn bestimmte, es so und nicht anders zu sagen. Gut malen bedeutet daher entweder gut zeichnen oder gut in Farbe gestalten, und die Art, wie die Hand arbeitet, ist lediglich der endgültige Ausdruck der Absichten des Malers. Betrachten wir die Künstler, die ihrer selbst sicher sind, so werden wir gewahren, wie gehorsam ihre Hand, wie bereit sie ist, dem Diktat des Geistes willig zu folgen und welche Nuancen von feinster Empfindung, von Leidenschaftlichkeit, von Feinheit und von Tiefe des Geistes ihren Weg durch die Hand nehmen, mag diese nun den Meissel, den Pinsel oder die Radiernadel führen. Jeder Künstler hat seine Art zu malen, wie er seine Statur hat und seine Hand, und Rembrandt entgeht diesem allgemeingültigen Gesetz so wenig, wie irgend ein anderer. Auch er malt auf seine Art, und diese Art ist eine ganz vorzügliche. Man könnte sagen, dass er so malt, wie kein anderer, weil er anders als alle anderen fühlt, sieht und will.

Wie ist nun die Technik in dem Bilde, das uns hier beschäftigt? Weiss er einen Stoff gut zu behandeln? Nein. Weiss er in geistvoll lebendiger Weise die Falten und Brüche einer Gewandung, deren Eigenheiten und deren Gewebe wiederzugeben? Sicherlich nein. Wenn er eine Feder an einen Filzhut legt, gibt er dann dieser Feder die Leichtigkeit, das Schwebende, die Grazie, die wir bei van Dyck oder bei Hals oder bei Velasquez bewundern? Weiss er mit einigen leuchtenden Punkten auf mattem Grund die sozusagen menschliche Physiognomie eines gutsitzenden, gut getragenen Anzuges in seiner Form und mit dem Gefühl für den darunter befindlichen Körper wiederzugeben? Weiss er in wenigen summarischen Pinselstrichen, in denen die aufgewandte Mühe der Bedeutung des Gegenstandes entspricht, eine Spitze wiederzugeben; oder Schmuckstücke und reiche Stickereien als solche glaublich zu machen?

In der „Nachtwache“ sehen wir gemalte Degen, Flinten, Partisanen, polierte Helme, damaszierte Halsschilde, Stulpen-

stiefel, Schnallenschuhe, eine Hellebarde mit blauseidenem Band, eine Trommel und Lanzen. Und nun stelle man sich vor, mit welcher Leichtigkeit, mit welcher Selbstverständlichkeit, und wie glaubhaft sicher, ohne jedes absichtliche Unterstreichen, Rubens, Veronese, van Dyck, selbst Titian und schliesslich Franz Hals, dieser geistreiche Techniker ohnegleichen, all diese Nebendinge summarisch bezeichnet und glänzend herausgebracht haben würden. Und dürfen wir wirklich sagen, dass Rembrandt all diese Dinge hier gut behandelt hat? Man betrachte nur, denn es bedarf der Beweise in dieser auf die Spitze getriebenen Erörterung, die Hellebarde, die der kleine Leutnant Ruytenbruch in seinem steifen Arm hält; man betrachte die Verkürzung der Waffe, man achte besonders auf die flatternde Seidenquaste und man sage mir dann, ob ein Maler von solchem Rang sich erlauben darf, einen Gegenstand, der doch unter seinem Pinsel gleichsam unbemerkt hätte hervorwachsen sollen, so schwerfällig wiederzugeben. Man achte auf die geschlitzten Ärmel, von denen man soviel Aufhebens macht, auf die Manschetten und die Handschuhe; man achte auch auf die Hände. Und man sehe, wie hier in gewollter und nicht gewollter Nachlässigkeit die Form betont, die Verkürzung zum Ausdruck gebracht ist. Der Auftrag ist dick, schwerfällig, beinahe ungeschickt und zaghaft. Man möchte meinen, er sei voller Fehler. Die Pinselstriche quer gesetzt, wo sie der Länge nach laufen sollten, gerade gesetzt, wo jeder andere, als er, sie in Halbkreisform gebracht hätte, daher sie die Form eher verwirren, als bestimmen.

Überall gibt es helle Flecken, d. h. an falscher Stelle unnötig und unrichtig wirkende Accente. Eine Verdickung des Auftrages, die doch lediglich zu Übertreibungen führt, Unebenheiten, die lediglich durch das Bedürfnis gerechtfertigt werden, dem Licht eine gewisse Beständigkeit zu geben, und durch das in seiner neuen Methode liegende Erfordernis, lieber

auf unebenem, als auf glattem Grunde zu arbeiten; Reliefs, die den Schein der Wahrhaftigkeit annehmen wollen und doch nicht können, die das Auge in Verwirrung setzen und die als originelle Technik gelten; halbe Andeutungen, die doch als Unterlassungssünden anmuten, und Vergesslichkeiten, die als Mangel an Können erscheinen. In all den zumeist in die Augen fallenden Partieen verrät sich eine konvulsivische Hand, eine Art von Verlegenheit, das rechte Wort zu finden, eine Heftigkeit des Ausdrucks und eine Unruhe in der Mache, die in lebhaftestem Widerspruch steht zu dem geringen Resultat an wirklich erreichter Wahrhaftigkeit und zu dessen beinahe toter Unbeweglichkeit. Aber man soll mir das alles nicht aufs Wort glauben. Man sehe sich anderswo um, vor guten und lehrreichen Werken ernsthafter und geistvoller Künstler; man betrachte nach einander die Arbeiten einer flinken und einer gründlichen Technik: fertige Werke und Skizzen; und man kehre dann zurück vor die „Nachtwache“ und vergleiche alsdann. Und weiter: man wende sich an Rembrandt selbst, wenn er ganz er selbst ist, frei mit seinen Ideen, frei in seiner Technik, wenn seine Phantasie arbeitet, wenn er bewegt ist, nervös ohne Überreiztheit und wenn er als der Herr seines Gegenstandes, der Herr seiner Gefühle und seiner Sprache den letzten Grad seines Könnens und seiner Tiefe erreicht. Es gibt Momente, wo Rembrandt mit den ersten Meistern Schritt hält in seiner Technik; wo er seine Technik bis zur Höhe seiner sonstigen Begabung hinaufhebt; und zwar immer dann, wenn sie eine völlige Natürlichkeit erreichen will, oder wenn sie durch das Interesse an einem Gegenstand der gestaltenden Phantasie zu höherem Leben gesteigert wird. Von solchen Fällen aber abgesehen, und so auch bei der Nachtwache, haben wir nur einen Rembrandt vor Augen, der als ein Kompromiss erscheint zwischen der Doppelnatur seines Geistes und der Geschicklichkeit seiner Hand.

Zum Schluss komme ich zu dem Punkt, dem unstreitig das grösste Interesse zukommt, zu dem gewaltigen Versuch Rembrandts nach einer neuen Richtung hin; ich meine die Gestaltung in grossem Massstab jener Art zu sehen, die ihm eigen, und die man das Helldunkel genannt hat.

Und hier nun ist ein Irrtum nicht mehr möglich. Was man hier Rembrandt zuschreibt, das gehört wirklich ihm an. Zweifellos ist das Helldunkel die natürliche und notwendige Ausdrucksform seiner Eindrücke und seiner Ideen. Andere als er noch haben sich ihrer bedient; keiner aber hat sie je so dauernd und so geistvoll zu handhaben gewusst. Es ist die Ausdrucksform par excellence aller Mysterie, die verhüllteste, geheimnisvollste, die reichste in Andeutungen und Überraschungen, die es in der Malersprache gibt. Mehr als irgend eine andere ist sie die Ausdrucksform der intimen Sensationen und Ideen; leicht, luftig, verschleiert und diskret. Den verborgenen Dingen verleiht sie ihren Zauber, sie regt den Sinn für das Geheimnisvolle an, gibt der geistigen, ideellen Schönheit einen neuen Charakter und dem Forschen nach den letzten Dingen einen besonderen Reiz. Sie weiss Traum und Ideal zum Ausdruck zu bringen, alles was Gefühl ist und Gemütsbewegung, alles Ungewisse, Unbestimmte und Unfassbare. Und das ist der Grund, warum sie zu jener poetischen und natürlichen Atmosphäre geworden ist, in der das Genie Rembrandts sich heimisch gefühlt. In dieser Form, in die er seine Gedanken gekleidet, wird der ganze Rembrandts in allem was tief und wahr ist in ihm uns verständlich werden. Und wenn ich ein so umfassendes Gebiet tiefer erforschen wollte, anstatt es nur zu streifen, so würde sein tiefstes und eigentliches Wesen ganz wie von selbst aus dem Nebel des Helldunkels heraustreten: aber ich will hier nur das sagen, was wirklich zu sagen notwendig ist und ich hoffe, die Deutlichkeit des Bildes wird darunter nicht zu leiden haben.

Im gewöhnlichen und allgemein gebräuchlichen Sinne bedeutet das Helldunkel die Art, die Atmosphäre sichtbar werden zu lassen und einen Gegenstand so zu malen, wie das umhüllende Licht ihn erscheinen lässt.

Ihr Ziel besteht darin, alle Erscheinungen von Licht, Halbschatten und Schatten, alle Arten der Modellierung, und die verschiedenen Bildtiefen malerisch zu gestalten, und damit bei Einheitlichkeit der Gesamtwirkung der einzelnen Form und Farbe eine grössere Mannigfaltigkeit und Eigenheit, und einen grösseren Beziehungsreichtum zu verleihen. Den Gegensatz dazu bildet eine naivere und abstraktere Gestaltung, kraft deren die Gegenstände so gebildet werden, wie sie sind, wenn von nahem und ohne das Medium des Lichtes gesehen; mithin ohne andere als die Linearperspektive, wie sie aus der Grössenabnahme der Gegenstände und aus ihren Richtungsbeziehungen zum Horizont folgt. Wer das Wort Luftperspektive gebraucht, der setzt damit schon etwas vom Helldunkel voraus.

In der Malerei der Chinesen ist es völlig unbekannt. Die Malerei der Gotik und der Mystik ist ebenfalls ohne dem ausgekommen, wie Van Eyck und alle Primitiven in Flandern und in Italien beweisen. Und es ist kaum nötig, hinzuzufügen, dass wenn das Helldunkel dem Geist der Freskomalerei auch nicht widerspricht, diese doch sehr wohl ohnedem auskommen kann. In Florenz setzt es spät ein, wie überall, wo die Linie den Vortritt hat vor der Farbe. In Venedig tritt es erst von Bellini ab in die Erscheinung. Wie es einer ganz persönlichen Art zu fühlen entspricht, so lässt es auch innerhalb der verschiedenen Schulen nirgends eine dem sonstigen Fortschritt analoge Entwicklungsstetigkeit erkennen. So geht es in Flandern, nachdem in Memling eine Ahnung davon bereits zutage getreten war, wieder für ein halbes Jahrhundert verloren. Von den Flamen, die von Italien zurückkehren, und die dort mit Michelangelo und Raphael vertraut waren, hatten

nur wenige es angenommen. Zur gleichen Zeit, wo Perugino und Mantegna es als überflüssig ansahen für die Gestaltung des Ausdrucks ihrer abstrakten Ideen, und wo sie daran festhielten, sozusagen mit dem Grabstichel des Kupferstechers oder dem des Goldschmieds zu malen und ihre Farbe nach dem Vorgehen des Glasmalers aufzutragen — zu dieser selben Zeit fand einer der Grossen, ein Geistesgewaltiger, ein Mann der grossen Seele, für die Weite und Tiefe seines Gefühlslebens ein wunderbares Ausdrucksmittel eben im Helldunkel; er fand darin das Mittel, die Mysterien der Dinge durch ein Mysterium wiederzugeben. Linardo, mit dem man Rembrandt verglichen hat, und nicht ohne Grund, wenn man an all die Sorgen und Anstrengungen denkt, die sie beide darauf verwendet, den geistigen Gehalt der Dinge in die Form zu zwingen; Lionardo ist in der Tat inmitten einer archaischen Periode einer der überraschendsten Vertreter des Helldunkels. Folgen wir dem Laufe der Zeiten, so gelangen wir in Flandern von Otto van Veen bis zu Rubens. Und wenn Rubens ein sehr grosser Maler des Helldunkels ist, obwohl er gewöhnlich lieber in Hell, als in Dunkel malt, so ist es darum doch nicht weniger richtig, dass erst Rembrandt dieser Form der Malerei den endgültigen und absoluten Ausdruck gegeben; und zwar aus vielerlei Gründen und nicht nur deswegen, weil er dem Hellen das Dunkle vorzieht. In seiner Gefolgschaft bewegt sich die ganze holländische Schule vom Beginn des 17. bis mittenhinein in das 18. Jahrhundert, diese Schule, die so wunderbar reich ist an Wirkungen des gedämpften und halben Lichts, die ausschliesslich dieses allen ihren Gliedern gemeinsame Thema behandelt, und die nur deshalb ein so reiches und so vielseitiges Gesamtbild bietet, weil sie diese einmal angenommene Methode in einer Fülle feinster Abwandlungen zu vermannigfaltigen gewusst hat.

Innerhalb dieser Schule nun mag wohl jeder andere, als

Rembrandt, hie und da die strenge Herrschaft der Gesetze des Helldunkels vergessen zu haben scheinen; nur bei ihm allein ist solches Vergessen eine Unmöglichkeit. Er war es, der für diese Malerei die Gesetze redigiert, formuliert und verkündet hat; und wenn man in dem Moment seiner Entwickelung, wo der Instinkt sehr viel stärker als der Verstand seine Handlungen bestimmt, an die Möglichkeit glauben will, dass Theorieen ihn geleitet haben können, so käme der „Nachtwache“ ein noch erhöhtes Interesse zu, weil sie dann Charakter und Autorität eines Manifestes annehmen würde.

Alles einwickeln, alles umhüllen mit einem Bad von Schatten, selbst das Licht darin aufgehen lassen, damit es dann hinterher wieder daraus hervorleuchte, damit es ferner und lichtkräftiger erscheine; finstere Schattenkreise um helle Lichtzentren herumlegen, um sie zu nuancieren, ihnen Tiefe geben, um sie zu verdichten; trotzdem Dunkelheit und Halbdunkel durchsichtig erscheinen lassen; den stärksten Farben schliesslich eine Art von Durchdringlichkeit geben, die sie nicht völlig schwarz erscheinen lässt — all das bedeutet die Grundlage und die Schwierigkeiten dieser besonderen Kunst. Es braucht kaum gesagt zu werden, dass es Rembrandt war, der vor allen anderen in dieser Kunst sich hervortat. Er hat sie nicht erfunden, aber er hat sie zur Vollkommenheit geführt, daher die Methode, deren er sich häufiger als irgend ein anderer bedient hat, seinen Namen trägt.

Man errät die Konsequenzen einer solchen Art, die Wirklichkeit zu sehen, zu fühlen und wiederzugeben.

Das Leben erhält ein verändertes Aussehen, die Konturen werden weicher. und verschwinden völlig, die Farbe verflüchtigt sich. Die Modellierung, die keinerlei starre Kontur mehr einschliesst, wird unsicherer in der Linie, bewegter in der Form, und nimmt unter der Behandlung einer geschickten und bewegten Hand die lebendigste und wahrste Gestalt an,

weil ihr Leben gleichsam ein doppeltes ist, das eine, das sie vom Maler empfängt, und das andere, das ihr der Künstler aus der Tiefe seines Innenlebens heraus mitteilt. Alles in allem ist es die Kunst, ein Bild zu vertiefen, die Wahrheit gleichzeitig näher und ferner zu rücken, sie zu verhüllen und doch wieder zur Geltung zu bringen, die Wirklichkeit aufgehen zu lassen im geistigen Gehalt — und das alles bedeutet Kunst und bedeutet die „Kunst des Helldunkels".

Folgt nun aber aus dem Umstand, dass eiue solche Methode vielerlei Freiheiten gestattet, dass sie damit nun auch von jeder Art Regelzwang befreit. Weder eine gewisse Genauigkeit und Wahrheit der Form, noch ihre Schönheit, noch auch die Dauerhaftigkeit der Farbe könnten es vertragen, dass in der Art, die Dinge zu sehen und wiederzugeben, allzuviele Prinzipien eine Veränderung erleiden. Vielmehr haben die grossen Italiener, nehmen wir z. B. Lionardo und Titian, wo sie viel Schatten und wenig Licht brauchten, um ein Gefühl auszudrücken, dadurch in keiner Weise der Schönheit der Farbe, der Kontur und der ganzen Arbeit Eintrag geschehen lassen. Es war, als sei die Materie leichter, als sei der Ausdruck ihrer Sprache durchsichtiger und feiner geworden. Und diese Sprache verlor darüber nichts, weder an Reinheit, noch an Klarheit; vielmehr gewann sie nur an Wert, Durchsichtigkeit, Ausdruck und Kraft.

Rubens hat nichts anderes getan, als durch zahllose Kunstgriffe das, was ihm das Leben zu sein schien, zu einer höheren Gestaltung zu verklären und umzubilden. Und wenn seine Form nicht noch glatter und gefeilter ist, so ist das sicherlich nicht die Schuld des Helldunkels. Weiss Gott, welche Dienste diese unvergleichliche Hülle seiner Zeichnung geleistet hat. Was wäre er ohne sie, was hat er nicht alles ihr zu danken, wenn er gut aufgelegt ist! Wer gut zeichnet, der zeichnet noch besser mit ihrer Hilfe; und wer gut malt, der

malt um so besser, je mehr er dieses Helldunkel herrschen lässt. Eine Hand verliert nicht deshalb ihre Form, weil sie in dunkle Farben gebadet ist. Und so auch verliert eine Physiognomie damit nicht ihren Charakter, büsst ein Gesichtsausdruck nicht seine Ähnlichkeit ein. Jeder Stoff bewahrt sich, wenn auch nicht seine Stofflichkeit, so doch seinen Schein, jedes Metall behält seine Politur und die seiner Stofflichkeit eigene Dichte, jeder Farbe schliesslich bleibt ihr Lokalton, d. h. also das eigentliche Prinzip ihrer Existenz gewahrt. Jedes Ding nimmt eine andere Erscheinungsform an und bleibt trotzdem wahr. Die Werke der Schule von Amsterdam geben dafür den Beweis. Bei allen holländischen Malern, bei allen Meistern, deren gemeinsame und gebräuchliche Sprache das Helldunkel ist, wirkt es im Sinne der Gestaltung einer geschlossenen, vollkommenen und echten Malerei. Von den so malerisch wahren Werken von Pieter de Hooch, von Ostade, von Metsu, von Jan Steen bis zu den höheren Eingebungen von Titian, Giorgione, von Correggio und von Rubens, überall sehen wir, wie Halbschatten und Schatten aus dem Verlangen heraus gestaltet werden, den Gefühlswert der Dinge zum Ausdruck zu bringen, oder ihnen eine gesteigerte Schönheit zu verleihen. Und nirgends führen sie ein Sonderleben neben der Architektonik der Linie, neben der menschlichen Form, neben dem wahren Licht, oder der wahren Farbe.

Rembrandt allein sieht, denkt und handelt in diesem Punkt anders, als alle anderen; und ich habe also nicht unrecht, diesem bizarren Genie die Mehrzahl jener äusseren Gaben abzustreiten, die den meisten grossen Meistern eigen sind, denn ich lege damit lediglich und bis zur sinnfälligen Augenscheinlichkeit jene dominierende Kraft bloss, die er mit niemand anders teilt.

Wenn man uns sagt, dass seine Palette alle Vorzüge der so reichen flämischen, spanischen und italienischen Paletten

aufweist, so habe ich die Gründe genannt, die uns berechtigen, daran zu zweifeln. Wenn man uns sagt, dass seine Hand flink und gewandt ist, geschickt, alles was gesagt klar zu sagen, dass ihre Betätigung eine spielende, ihre Gewandtheit eine glänzende und freie ist, so sollen wir nichts von alledem glauben, zum mindesten nicht angesichts der „Nachtwache". Und wenn man endlich von dem Helldunkel als von einer diskreten und leichten Hülle gesprochen hat, die lediglich dazu bestimmt ist, einfachste Ideen oder positive Farben und klare Formen zu verschleiern, so gilt es zu untersuchen, ob da nicht wieder ein neuer Irrtum vorliegt, und ob nicht Rembrandt nach dieser, wie nach jeder anderen Richtung, das ganze System der bisherigen Malerei über den Haufen geworfen hat. Wenn wir dagegen sagen hören, dass man in der Verzweiflung, ihn zu klassifizieren, und mangels einer geeigneten Bezeichnung in unserem Wörterbuch, ihn einen Luminaristen nennt, so frage man sich, was dieses barbarische Wort bedeutet, und man wird gewahren, dass diese Ausnahmebezeichnung etwas sehr Seltsames und gleichzeitig sehr Richtiges zum Ausdruck bringt. Ein Luminarist wäre danach, wenn ich nicht irre, ein Mann, der das Licht anders begreift, als es sonst begriffen wird, der ihm eine ganz besondere Bedeutung beilegt, und der ihm grosse Opfer bringt. Wenn dies der Sinn des neuen Wortes ist, so ist Rembrandt mit einem Schlage endgültig definiert und gleichzeitig gerichtet. Denn unter dieser wenig gefälligen Form drückt dann das Wort einen Gedanken aus, der schwer wiederzugeben ist: einen wahren Gedanken, ein grosses Lob und eine Kritik.

Anlässlich der „Anatomie", einem Bild, das dramatisch sein wollte, und das es nicht ist, habe ich darauf hingewiesen, welchen Gebrauch Rembrandt vom Licht macht, wenn er es falsch verwendet. Da haben wir schon die Verurteilung des Luminaristen, wo er sich verirrt. Weiter unten will ich zeigen,

wie Rembrandt sich des Lichtes bedient, wenn er damit ausdrücken will, was kein Maler der Welt mit bekannten Mitteln ausgedrückt hat; und wir werden danach beurteilen können, was aus dem Luminaristen wird, wenn er mit seinem gedämpften Licht die Welt des Wunderbaren, die Welt des Innenlebens und des Ideals betritt; und dass er dann keinem Meister der Welt mehr nachsteht, weil keiner so wie er das Unsichtbare wiederzugeben gewusst hat. Die ganze Entwicklung Rembrandts dreht sich also um dieses beharrende Ziel: ausschliesslich zu malen und ausschliesslich zu zeichnen mittels des Lichtes. Und alle die so verschiedenen Urteile, die man über seine guten oder mangelhaften, zweifelhaften oder unanfechtbaren Werke gefällt hat, lassen sich auf diese einfache Frage zurückführen: lag hier ein Grund vor, das Licht so ausschliesslich zur Geltung zu bringen, oder nicht? Verlangte es der Gegenstand, erlaubte er es? — ja? — oder nein? Im ersten Falle entspricht die Gestaltung des Werkes seinem Geist, und unfehlbar wird es ein Meisterwerk sein. Im zweiten, fallen Geist und Gestaltung des Werkes auseinander, und nahezu ausnahmslos ist es anfechtbar oder mangelhaft. Man mag noch so oft sagen, das Licht sei in der Hand Rembrandts wie ein wunderbar fügsames, gehorsames Instrument, dessen er völlig sicher ist. Man betrachte die ganze Abfolge seiner Werke nur recht genau, von dem Simeon im Haag bis zur Judenbraut im Museum Van der Hoop und bis zum Matthäus im Louvre, und man wird finden, dass dieser Verschwender im Licht dieses Licht durchaus nicht immer so gestaltet hat, wie es die Verhältnisse erforderten, und nicht einmal so wie er selbst es gewollt, dass es ihn beherrscht, geleitet und bis zum Erhabenen inspiriert, dass es ihn zuweilen zu Unmöglichkeiten verführt und zuweilen verraten hat.

Sucht man die „Nachtwache“ aus dieser Neigung des Malers zu erklären, einen Gegenstand lediglich durch Licht

und Finsternis auszudrücken, so hat das Bild sozusagen keine Geheimnisse mehr. Alles, was uns stutzig machen könnte, klärt sich auf. Alle Erscheinungen haben ihren guten Grund; selbst die Fehler beginnen wir zu begreifen. Alle Unsicherheiten der Malerei und der Zeichnung, die Unbeständigkeit des Tones, die Vieldeutigkeit des ganzen Eindrucks, die Unsicherheit der Stunde, die seltsamen Gestalten, wie sie aus dem Helldunkel heraus uns entgegenleuchten, alles das ist hier das zufällige Ergebnis einer aller Wahrscheinlichkeit und aller Logik zum Trotz angestrebten, an sich unnötigen Wirkung, deren Thema das folgende war: einen wahren Vorgang mit einem unwahren Licht zu beleuchten, einem Vorgang des Lebens den idealen Charakter einer Vision zu verleihen. Man suche nicht nach anderen Lösungen jenseits dieses ausserordentlich kühnen Vorsatzes, der den Zielen des Meisters lächelte, der mit der herkömmlichen Art der Gestaltung in Widerspruch stand, der gangbaren Gewohnheiten ein neues System, der Geschicklichkeit der Hand die Verwegenheit des Geistes gegenüberstellte, und dessen Kühnheit ihn sicherlich bis zu dem Tage in Atem hielt, wo, wie ich glaube, unüberwindliche Schwierigkeiten sich ihm entgegenstellten; denn wenn Rembrandt einige von ihnen löste, so gibt es ihrer doch noch eine gute Zahl, die er zu lösen nicht imstande war.

Ich appelliere an alle die, die nicht ohne jeden Vorbehalt an die Unfehlbarkeit der besten Geister glauben: Rembrandt hatte die Aufgabe, eine Kompagnie von Männern in Waffen darzustellen; es war einfach genug, uns zu sagen, was sie tun wollten; er hat dies so nachlässig gesagt, dass man es noch immer nicht verstanden hat, selbst nicht in Amsterdam. Er sollte seinen Figuren Porträtähnlichkeit geben: es ist ihm nur unvollkommen gelungen; er sollte charakteristische Kostüme malen, sie sind zum grossen Teil unglaubwürdig; er sollte einen malerischen Effekt erzielen, und dieser

Effekt ist derart, dass das Bild dadurch unleserlich wird. Land, Örtlichkeit, Zeit, Gegenstand der Darstellung, Menschen und Dinge, alles das ist wie verschwunden unter den wilden Phantastereien seiner Palette. Für gewöhnlich ist er gross in der Wiedergabe des Lebens, ist er erstaunlich in der Kunst, Phantasiegebilde zu gestalten, beruht sein grösstes und meisterliches Können in der Wiedergabe des Lichts. Hier ist die Phantasie an der unrechten Stelle; das Leben fehlt, und der Gedanke kann uns für all das nicht entschädigen. Und was das Licht anlangt, so fügt es zu all diesem Ungefähr noch eine weitere Inkonsequenz hinzu. Es ist übernatürlich, beunruhigend, künstlich; es strahlt von innen nach aussen, und löst die Gegenstände auf, die es erhellt. Ich sehe wohl viele Lichtquellen, aber ich sehe nicht einen einzigen wirklich gut beleuchteten Gegenstand; das Licht ist weder schön, noch wahr, noch richtig motiviert. In der „Anatomie“ ist die Darstellung des Todes vergessen über einem Spiel der Farben. Hier büssen zwei der Hauptfiguren ihre Körperlichkeit, ihre Individualität und ihr menschliches Sein ein in dem Glanz eines tollen Lichtes.

Wie kommt es doch, dass ein solcher Geist sich so weit verirren konnte, dass er das, was er zu sagen hatte, überhaupt nicht, dass er dagegen genau das gesagt hat, worum man ihn gar nicht gefragt hatte? Er, der doch so klar ist, wenn nötig, so tief, wo es darauf ankommt, warum ist er hier weder tief noch klar? Hat er nicht, so frage ich, besser gezeichnet und besser, selbst in seiner Art, gemalt? Hat er nicht als Porträtist Porträts gemacht, die hundertmal besser waren? Gibt das Bild, das uns hier beschäftigt, eine auch nur annähernd vollkommene Vorstellung von den Kräften dieses an Erfindungsstärke so reichen Genies, wo es in voller Ruhe sich selbst leben kann? Und schliesslich, wo ist all der Gedankengehalt, der immer von dem Hintergrunde des

Wunderbaren sich abhebt? so, wie die Vision seines Doktor Faust in einem blendenden Strahlenglanze erscheint. Wo ist er hier geblieben, all dieser Gedankenreichtum? Und wenn es keine Gedanken auszudrücken gibt, wozu dann all der Glanz? Ich glaube, dass die Antwort auf alle diese Fragen in den obigen Zeilen gegeben ist, dafern diese irgendwelche Klarheit haben.

Vielleicht können wir in der Tat in diesem, aus Verschlossenheit und aus Kontrasten zusammengesetzten Genie zwei Naturen entdecken, die bisher noch niemals recht auseinander gehalten worden sind, die sich indessen widersprechen, und denen wir beinahe niemals gleichzeitig, zur selben Stunde, und im selben Werk begegnen: den Denker, der nur ungern den von der Wahrheit gestellten Anforderungen gerecht wird, während er unvergleichlich ist, sobald keine Verpflichtung zur Wahrhaftigkeit seine Hand hindert; und den Techniker, der wunderbar wird, sobald das Visionäre ihn nicht stört. Die „Nachtwache", die ihn an einem Tage verkörpert, wo der Widerspruch dieser beiden Naturen den schärfsten Ausdruck annimmt, wäre also weder das Werk seines Geistes, wo er frei, noch das Werk seiner Hand, wo sie gesund war. In einem Wort, es wäre nicht der wahre Rembrandt; aber sehr glücklicherweise für die Ehre des menschlichen Geistes ist er anderswo; und ich meine, dass ich einem so hohen Ruhm keinerlei Abbruch getan, wenn ich in weniger berühmten und doch weit überlegenen Werken die beiden Seiten dieses grossen Geistes, eine nach der andern, in ihrem vollen Glanze gezeigt haben werde.

XIV.

Die zwei Naturen in Rembrandt.

Die Kunst Rembrandts bleibt in der Tat ein ungelöstes Rätsel, wenn wir nicht in ihm zwei verschiedene, einander entgegengesetzte Naturen erblicken wollen, die sich gegenseitig stark im Wege sind. Ihre Kraft ist nahezu gleich; ihre Bedeutung lässt keinen Vergleich zu, ihre Ziele aber stehen sich diametral gegenüber. Sie haben versucht, sich zu vertragen und haben dies erst spät, und unter Bedingungen erreicht, die berühmt, aber sehr selten geblieben sind. Gewöhnlich handelten und dachten sie ein jeder für sich, was ihnen dann immer geglückt ist. All die Versuche, die Wagnisse, die wenigen Misserfolge und schliesslich das letzte Meisterwerk dieser grossen Doppelnatur — die Staelmeesters — sind nichts anderes als der Kampf und die schliessliche Versöhnung seiner beiden Naturen. Die „Nachtwache“ hat uns eine Vorstellung geben können von dem geringen Mass an Verträglichkeit, das zwischen den beiden herrschte, als Rembrandt sich, zu zeitig wohl, anschickte, sie beide am gleichen Werk arbeiten zu lassen. Es bleibt mir noch übrig, sie beide einzeln zu zeigen, einen jeden auf seinem Gebiet. Wenn wir dann sehen, bis zu welchem Grade sie Gegensätze bilden und wie vollkommen doch eine jede in sich ist, so werden wir besser begreifen, warum Rembrandt so viel Mühe hatte, ein Werk zu finden, darin sie beide, ohne einander Eintrag zu tun, sich gegenseitig durchdringen und somit zur einheitlichen Geltung kommen konnten.

Zunächst ist es der Maler, der uns entgegentritt, und den ich den äusseren Menschen nennen möchte: ein klarer Geist, von wuchtiger Hand, von unfehlbarer Logik, in allem der Gegensatz des Romantikers; dem die Bewunderung der Welt

sich beinahe rückhaltlos und manchmal, wie ich soeben erst auseinander zu setzen hatte, etwas zu schnell hingegeben hat. Auf seine Art und zu seiner Zeit ist der Rembrandt, von dem ich hier spreche, ein Meister ersten Ranges. Seine Art zu sehen ist denkbar gesund; seine Art zu malen wirkt erhebend vermöge der Einfachheit ihrer Mittel; sein ganzes Gebaren bezeugt, dass er vor allen Dingen verständlich und wahrhaftig sein will. Seine Palette ist klar, durchsichtig, von den wahren und wolkenlosen Farben des hellen Tages. Die Zeichnung könnte man über all den andern Vorzügen vergessen, sie selbst aber vergisst nichts. Er ist hervorragend charakteristisch. Er charakterisiert und gibt in seiner feinsten Individualität wieder jeden Zug, jeden Blick, jede Haltung und Gebärde, mit anderen Worten also die normalen Bedingungen und die zufälligen Erscheinungen des Lebens. Seine Technik hat die schlagende Kraft, die Fülle, die edle Haltung, die gedrängte Mache, die Stärke und Knappheit, wie sie den Könnern eigen sind, die in der Kunst der schönen Sprache Meister sind. Seine Malerei ist grau und dunkel, matt, voll, ausserordentlich fettig und saftig. Sie hat für das Auge all den Zauber eines Reichtums, der sich unserm Blick zu entziehen sucht, anstatt sich uns aufzudrängen; und einer Geschicklichkeit, die sich allein durch gelegentliche Beweise eines allergrössten Wissens verrät.

Vergleichen wir sie mit einer Malerei gleicher Art und gleicher Farbenskala, wie sie die holländischen Porträtisten aufweisen, wobei wir nur Hals auszunehmen haben, so werden wir an einer gewissen grösseren Fülle des Tones, an einer gewissen intimen Wärme der Schattierungen, an dem Fluss der Materie, und an der Leidenschaftlichkeit der Mache gewahren, dass ein brennendes, feuriges Temperament sich hinter der scheinbaren Ruhe der Methode verbirgt. Etwas darin verrät uns, dass der Künstler, der so malt, die grössten An-

strengungen macht, um nicht anders zu malen, dass diese Palette eine Art konventioneller Reinheit aufzuweisen sucht, schliesslich, dass diese fettige und schwere Materie viel reicher im Grunde ist, als sie aussieht und dass, könnten wir sie analysieren, wir in wunderbarer Legierung grosse Mengen flüssigen Goldes darin gewahren würden.

In solch überraschender Form tritt uns Rembrandt jedesmal entgegen, wo er gewissermassen aus sich selbst heraustritt, um gelegentlichen Verpflichtungen gerecht zu werden. So gross ist die Macht eines solchen Geistes, wenn er ernsthaft von einer Welt in die andere hinabsteigt, dass dieser Zauberer dann, als einer der Beredtesten, eine getreue und neue Vorstellung von der äusseren Welt, so wie sie ist, zu geben vermag. Die Zahl der so entstandenen Bilder ist nicht gross. Ich glaube nicht und der Grund dafür liegt auf der Hand, dass irgend eines seiner der schöpferischen Phantasie entstammenden Werke jemals dieser Art angehört und diese verhältnismässig unpersönliche Farbe aufzuweisen hat. Auch begegnen wir dieser seiner Art zu fühlen und zu malen nur dann, wo er, freiwillig oder gezwungen, dem gegebenen Vorwurf sich unterordnet. Eine Anzahl unvergleichlicher Porträts wäre hier zu nennen, die in den Sammlungen Europas verstreut sind, und die es wohl verdienten, den Gegenstand einer besonderen Studie zu bilden. Solchen Momenten auch eines völligen Sichvergessen, wie es so selten eintrat in dem Leben dieses Mannes, der fast nie sich vergessen konnte, und der nur aus Gefälligkeit sich völlig hingab, solchen seltenen Momenten verdanken wir die Porträts der Galerieen Six und Van Loon. Und ich möchte raten, auf diese vollendet schönen Werke zurückzugreifen, wenn man wissen will, wie Rembrandt die menschliche Gestalt behandelte, sobald er aus Gründen, die sich leicht erraten lassen, sich damit abfand, sich ausschliesslich mit seinem Modell zu beschäftigen.

Das berühmteste ist das des Bürgermeisters Six. Es ist datiert vom Jahre 1656, dem verhängnisvollen Jahr, demselben, in dem der gealterte und ruinierte Rembrandt sich auf die Roosgracht zurückzog und aus all seinem Reichtum nur eines rettete, das doch alles andere aufwog: sein intaktes Genie. Man darf sich wundern, dass der Bürgermeister, der seit 15 Jahren in den nächsten Beziehungen zu Rembrandt stand, und dessen Porträt dieser schon im Jahre 1647 gestochen hatte, solange gewartet hat, um sich von seinem berühmten Freunde malen zu lassen. Sollte Six vielleicht, bei aller Bewunderung seiner Bildnisse, einigen Grund gehabt haben, an ihrer Porträt-Ähnlichkeit zu zweifeln? Sollte er nicht gewusst haben, wie der Maler früher mit Saskia umgegangen war, mit welch geringer Gewissenhaftigkeit er sich selbst schon an die 30 oder 40mal gemalt hatte, und sollte er nicht für sein eigenes Bildnis eine jener Ungenauigkeiten gefürchtet haben, wie er sie öfter als sonst irgend jemand hatte beobachten können.

Sicher ist, dass Rembrandt für dieses Mal, und sicherlich aus Rücksicht für einen Mann, dessen Freundschaft ihn in sein Missgeschick hinein geleitete, sich plötzlich beherrscht, als hätten Geist und Hand niemals die leiseste Abschweifung sich gestattet. Er ist frei, aber gewissenhaft, liebenswürdig und aufrichtig. Nach dieser ganz und gar wahrhaftigen Persönlichkeit macht er ein wahrhaftiges Bild. Und mit derselben Hand, die zwei Jahre vorher, im Jahre 1654, die Bathseba des Museums Lacase, eine seltsame Studie nach dem Leben, gemalt hatte, signiert er eines der besten Porträts, das er je gemalt, eines der grössten Meisterwerke seiner Technik. Es ist mehr Unterordnung in diesem Bilde als Beobachtung. Es ist die Natur, die ihn dirigiert. Die Umgestaltung, die er die Dinge erfahren lässt, ist kaum merklich, und man müsste schon einen lebenden Gegenstand neben das Bild halten, um in dieser so zarten und so männlichen,

so geschickten und so natürlichen Malerei überhaupt noch irgend welche Kunstgriffe zu entdecken. Das Bild ist von rascher Ausführung, der Farbenauftrag kräftig und glatt, eine Prima-Malerei ohne alles unnötige Relief, flüssig, reich, stark vertrieben und bis ins kleinste ausgeführt. Keinerlei Verirrung, keine Überraschungen, kein Detail, dem nicht die Sorgfalt zugewendet wäre, die ihm zukommt.

Eine farblose Atmosphäre zirkuliert um diese Persönlichkeit, die bei sich zu Hause, in ihrer gewohnten Haltung und ihrer gewohnten Kleidung beobachtet ist. Kein eigentlicher Edelmann, aber doch auch kein Bürger; ein vornehmer Mann, gut angezogen, frei und leicht in seinem Benehmen, mit ruhigem, sicherem Auge, mit ruhigem Gesichtsausdruck, in dem sich eine leichte Zerstreutheit verrät. Er will ausgehen, er hat den Hut schon aufgesetzt und zieht sich eben seine grauen Handschuhe an. Die linke Hand steckt bereits im Handschuh, die rechte ist noch frei. Weder die eine noch die andere ist fertig, und sie könnte es auch nicht sein, so endgültig bringt die Andeutung in ihrer Nachlässigkeit alles zum Ausdruck, was zu sagen war. Hier ist die Genauigkeit des Tones, die Wahrhaftigkeit der Gebärde, die vollendete Kraft und Wucht der Form so gross, dass alles gesagt ist, wie es gesagt sein musste. Alles übrige war Sache der Zeit und der Sorgfalt. Und ich möchte weder dem Maler noch dem Modell einen Vorwurf daraus machen, dass sie sich befriedigt erklärten vor einem so geistvollen Ungefähr. Die Haare sind rötlich, der Filzhut schwarz; das Gesicht ebenso kenntlich an seiner Gesichtsfarbe wie an dem Ausdruck, so individuell wie lebendig. Der Rock ist von zartem Grau; der kurze über die Schulter geworfene Mantel rot mit goldenem Besatz. Rock und Mantel, beide haben ihre eigene Farbe, und die Wahl dieser Farben ist ebenso fein, als ihr gegenseitiges Verhältnis richtig beobachtet ist. Als geistiger Aus-

druck entzückend; — als Wirklichkeit durchaus echt; — als Kunst von der allerhöchsten Qualität.

Welcher Maler wäre fähig gewesen, ein Porträt wie dieses zu malen? Den gefürchtetsten Vergleichen hält es stand. Man darf sich fragen, ob Rembrandt selbst eine solche Fülle von Erfahrung und von Freiheit, mithin einen derartigen vollen Akkord gereiften Wissens in dieses Bild hätte legen können, bevor er jene Tiefen seines Strebens und jene Höhen seiner Wagnisse durchmessen, die die arbeitsreichsten Jahre seines Lebens erfüllt hatten. Nichts geht verloren von alledem, darum der Mensch ernstlich strebend sich bemüht; und alles dient ihm schliesslich zum Segen, selbst seine Irrtümer. Es ist der heitere Gemütszustand eines frei gewordenen Geistes, der hier zum Ausdruck kommt, die Ungeniertheit einer Hand, die sich gehen lässt, und vor allem eine Art, das Leben zu interpretieren, die nur den Denkern, die den tiefsten Lebensproblemen nachgegangen sind, eigen ist. Unter diesem Gesichtspunkt, und wenn wir an die Versuche in der „Nachtwache" denken, ist das vollendete Gelingen des Porträts des Bürgermeisters Six, wenn ich mich nicht irre, ein bündiges, unwiderlegliches Argument.

Ich weiss nicht, ob die Porträts von Martin Daey und seiner Frau, die beiden bedeutendsten Werke, die im grossen Saal des Hotel Van Loon hängen, mehr wert oder weniger wert sind, als das des Bürgermeisters. Jedenfalls sind sie überraschender und sehr viel unbekannter, da allein schon der Name der dargestellten Persönlichkeiten sie weniger in den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses gerückt hat. Übrigens lassen sie sich nur schwer mit der einen wie mit der anderen Art der Rembrandtschen Kunst in Verbindung bringen. Mehr noch als das Porträt von Six bilden sie eine Ausnahme unter den Werken seiner mittleren Jahre. Und das Bedürfnis, das man hat, die Werke eines Meisters nach

irgend einem bestimmten ultra-berühmten Werk zu klassifizieren, hat ihnen, wie ich glaube, den Ruf von Werken ohne eigentlichen Typus eingetragen, daher sie nur wenig beachtet worden sind. Das eine, das des Gatten, stammt vom Jahre 1634, ist also zwei Jahre später gemalt, als die „Anatomie"; das andere, das der Frau, ist von 1643, ein Jahr nach der „Nachtwache". Neun Jahre trennen die Bilder voneinander, und doch hat es den Anschein, als seien sie zur selben Stunde entstanden; und wenn in dem ersten nichts mehr an die zaghafte, sorgsame, magere und gelbliche Malerei jener Periode erinnert, davon die „Anatomie" das bedeutsamste Beispiel bleibt, so zeigt das zweite nicht die leiseste Andeutung jener kühnen Neuerungen, mit denen Rembrandt soeben hervorgetreten war. In aller Kürze will ich in Form von Notizen den eigentlichen Wert dieser beiden wunderbaren Werke angeben.

Der Gatte ist stehend dargestellt, in Vorderansicht, in schwarzem Wams, schwarzer Hose, mit schwarzem Filzhut, einem Spitzenkragen, Spitzenmanschetten, Spitzenjabots an den Strumpfbändern und breiten Spitzenrosetten auf den schwarzen Schuhen. Der rechte Arm ist in die Hüfte gestemmt, die Hand unter einem schwarzen, mit schwarzem Atlas verbrämten Mantel verborgen; mit der linken vorgestreckten Hand hält er einen Wildlederhandschuh. Der Hintergrund ist schwarz, der Fussboden grau. Ein schöner, milder und ernster, leicht rundlicher Kopf. Schöne Augen, die uns gerade ansehen. Entzückende, grosszügige, leichte und intime Zeichnung von vollendeter Natürlichkeit. Gleichmässige Malerei von fester Kontur und von solcher Konsistenz und Fülle, dass der Auftrag dünn oder dick sein könnte, ohne dass man weder mehr noch weniger verlangte; man denke an einen holländischen, intimeren und versammelteren Velasquez. Die Art aber, den Rang der dargestellten Persönlichkeit zu be-

zeichnen, ist von vollendetster Feinheit; keine Fürstlichkeit, kaum ein grosser Herr, ein Edelmann von guter Geburt, von guter Erziehung, von eleganten Gewohnheiten. Rasse, Alter, Temperament, in einem Wort das Leben in allem, was es an charakteristischen Merkmalen hat, alles das, was der „Anatomie“ fehlte und was später in der „Nachtwache“ fehlen sollte, finden wir in diesem Werk, dem wir aufs Wort glauben können.

Auch die Frau ist stehend dargestellt, vor einem schwarzen Hintergrund und auf grauem Fussboden, und gleichfalls ganz in Schwarz angezogen, mit einem Perlenkollier, Perlenarmband, mit Silberfiligranarbeiten am Gürtel, mit ebensolchen Kokarden auf feinen weissen Atlas-Rosetten. Sie ist mager, blass, von langer Gestalt. Ihr schöner, etwas geneigter Kopf schaut uns an mit ruhigem Auge, und ihre unbestimmte Gesichtsfarbe entlehnt dem Feuer ihres rötlich-schimmernden Haares einen lebhaften Ton. Ein leichtes Schwellen der Taille, das sehr dezent unter dem reichen Fall der Kleidung ausgedrückt ist, verleiht ihr das unendlich achtunggebietende Aussehen einer jungen Matrone. In der rechten Hand hält sie einen schwarzen Federfächer mit goldener Kette; die andere hängt herab, blass, schmächtig, länglich, von wunderbar rassigem Charakter.

Schwarz, grau und weiss: nicht mehr, nicht weniger, und die Farbengebung ist unvergleichlich. Eine unsichtbare Atmosphäre und doch Luft; eine schwache Modellierung, und doch alles erforderliche und mögliche Relief; eine unnachahmliche Art, genau zu sein, ohne in Kleinlichkeit zu verfallen, die zarteste und feinste Ausführung in Kontrast zu setzen zu breitesten Flächen; und durch den Ton den Wert und die Kostbarkeit der Dinge auszudrücken; in einem Wort eine Sicherheit des Auges, eine Empfindlichkeit der Palette, eine Sicherheit der Hand, die ausreichend wären den Ruhm eines Meisters zu begründen; und all das sind, irre ich mich nicht,

überraschende Qualitäten, demselben Mann eigen, der wenige Monate vorher die „Nachtwache“ signiert hatte.

Hatte ich also nicht recht, mich von Rembrandt auf Rembrandt zu berufen? Denkt man sich in der Tat die „Anatomie“ und die „Nachtwache“ in dieser Weise behandelt, mit allem schuldigen Respekt vor dem Ausdruck der Physiognomieen, den Kostümen, vor allen typischen Merkmalen, hätten wir dann nicht mit ihnen in solcher Art von Porträtkompositionen ganz ausserordentliche Beispiele vor Augen, denen nachzueifern sich verlohnen müsste? Lief Rembrandt nicht die Gefahr, allzu kompliziert zu werden? War er weniger originell, wenn er bei der Einfachheit dieser schönen Technik stehen blieb? Welche gesunde und kräftige Sprache! Nur wenig von Tradition und so völlig sein eigen! Warum also alles und jedes verändern? War sein Bedürfnis so dringend, sich eine fremde, ausdrucksvolle aber inkorrekte Ausdrucksform zu schaffen, die niemand nach ihm zu sprechen vermocht hat, ohne in Babarei zu verfallen? Das sind die Fragen, die sich uns von selbst aufdrängen würden, wenn Rembrandt sein Leben damit zugebracht hätte, seine Zeitgenossen zu malen, wie den Doktor Tulp, den Hauptmann Kock, den Bürgermeister Six und Martin Daey; aber die grosse Sehnsucht und Sorge Rembrandts ging nach anderer Richtung. Wenn der Maler des Äusseren so schnell seine Form gefunden und sozusagen mit dem ersten Anlauf sein Ziel erreicht hatte, so ging es dem schöpferischen Gestalter, den wir bei seinem Werk sehen werden, ganz anders. Dieser war sehr viel schwieriger zu befriedigen, weil er Dinge zu sagen hatte, die sich nicht so behandeln lassen, wie schöne Augen, wie hübsche Hände, wie reiche Spitzen auf schwarzem Atlas, und zu deren Ausdrucksgestaltung keine noch so zwingende Sicherheit des Blicks genügt, keine Klarheit der Palette, keine einfachen, offenen und bestimmten Worte.

Ich denke an den „Barmherzigen Samariter“, den wir im Louvre haben, und ich denke dabei an jene halbtote zusammengeknickte Gestalt, wie sie unter den Schultern gestützt, an den Beinen getragen wird, wie sie bei jeder Vorwärtsbewegung nach Luft ringt, mit nackten Beinen, mit verschränkten Füssen, mit geschlossenen Knieen, mit dem einen Arm, der linkisch über der hohlen Brust sich krampft, und mit der blutigen Bandage über der Stirn. Ich denke an dieses kleine, leidende Antlitz, mit dem halbgeschlossenen Auge, dem erloschenen Blick, dem leidenden Ausdruck, mit der einen hochgezogenen Augenbraue, mit dem Mund, aus dem ein Seufzer dringt und den beiden, kaum merklich geöffneten Lippen, deren Ausdruck eine verhallende Klage vernehmen zu lassen scheint. Es ist spät. Schon haben die Schatten der Dämmerung sich herabgesenkt. Abgesehen von ein oder zwei vereinzelten weichen Lichtern, die auf dem Bilde ihren Standort zu wechseln scheinen, so beweglich und leicht und fein sind sie aufgetragen, ist nichts in dem ganzen Bilde, das die ruhige Einförmigkeit der Dämmerung unterbricht. Kaum dass wir in dem geheimnisvollen Licht des sinkenden Tages zur Linken das wunderbare Pferd gewahren und das Kind mit dem leidenden Ausdruck, wie es sich auf die Fussspitzen stellt, über den Hals des Pferdes hinwegschaut, und, ohne allzuviel Mitleid, mit den Augen diesem Verwundeten zu dem Gasthause hin folgt, der auf dem Wege aufgelesen ward, den man vorsichtig davonträgt, der unter den Händen der Tragenden lastet und der vor Schmerzen stöhnt.

Das Bild ist rauchig, ganz durchtränkt von finsterem Gold, sehr reich in der Untermalung und sehr ernst im Ton. Die Farbe ist schwerflüssig und trotzdem durchsichtig, die Mache ist schwer und trotzdem zart, zaghaft und doch entschlossen, peinlich und frei, sehr ungleichmässig, unsicher, unbestimmt an einigen Stellen, und von der erstaunlichsten

Sicherheit an anderen. Ich weiss nicht, was es ist, das uns hier zur Sammlung auffordert, und das uns, falls man vor einem so gebieterischen Werk überhaupt zerstreut sein könnte, sofort sagen würde, dass der Künstler selbst merkwürdig aufmerksam und gesammelt war, da er es malte. Man halte sich lange hier auf, man sehe es von weitem und von nahem an, und betrachte das Bild lange Zeit. Keine sichtliche Kontur, nicht ein einziger Accent einer routinierten Mache, eine äusserste Schüchternheit, die doch keine Unkenntnis ist, und die, möchte man sagen, der Furcht entspringt, banal zu sein, oder dem Wunsch, einen unmittelbaren und direkten Ausdruck des Lebens zu finden. Eine Struktur der Dinge, die ihr eigenes Leben zu leben scheint, beinahe ohne Hilfe der bekannten Formeln, und die ohne jedes fassbare Mittel alles Ungewisse und alles Gewisse der Natur wiedergibt. Nackte Beine und Füsse von einwandfreier Konstruktion. Man kann sie in ihren kleinen Verhältnissen ebensowenig wieder vergessen, als man die Beine und Füsse Christi in der Grablegung Titians je aus dem Gedächtnis verliert. In diesem blassen, mageren und seufzenden Gesicht ist nichts, das nicht ein Ausdruck wäre; ein Ding, das aus der Seele kommt; von innen nach aussen; die Schlaffheit, das Leiden und gleichsam die wehmütige Freude, zu sehen, dass man Aufnahme findet, da man sterben soll. Nicht eine Verzerrung, nicht ein Zug, der das Mass überschreitet, nicht ein Pinselstrich in dieser Art, das Unausdrückbare wiederzugeben, der nicht pathetisch und verhalten wäre; und all das beherrscht von einer tiefen Bewegung und wiedergegeben mit ganz ausserordentlichen Mitteln.

Man halte Umschau in der Umgebung dieses Bildes, das keinerlei äusserliche Eigenschaften hat und das sich allein durch die Macht seines Gesamteindruckes von ferne schon der Aufmerksamkeit derer aufdrängt, die zu sehen wissen. Man durcheile die grosse Galerie, man gehe sogar bis zum

Salon Carré, man sehe sich um bei den stärksten und ersten Meistern, von den Italienern an bis zu den feinsten Holländern, von Giorgione, in seinem Konzert, bis zu Metsu in seiner Heimsuchung; von Holbein in seinem Erasmus, bis zu Terborch und Ostade; man forsche nach bei den Malern der Physiognomie, der Gebärde, bei den Künstlern der gewissenhaften Beobachtung oder der freien Verve; man lege sich Rechenschaft ab über das, was sie beabsichtigen, suche ihr Gebiet abzumessen, suche ihre Sprache abzuwägen, und frage sich dann, ob man irgendwo eine gleiche Intimität des Ausdrucks, eine gleiche Bewegung, eine gleiche Unmittelbarkeit des Gefühls, in einem Wort, ob man irgend etwas findet, das so zart zu erfassen und so zart zu sagen wäre, und das gesagt worden ist mit gleich originellen, gleich gewählten, gleich vollkommenen Worten.

Bis zu einem gewissen Grade liesse es sich wohl definieren, was die Vollendung eines Holbein oder selbst die seltsame Schönheit eines Lionardo ausmacht. Es liesse sich ungefähr sagen, welcher aufmerksamen und starken Beobachtung des menschlichen Antlitzes der erstere die Überzeugungskraft seiner Porträt-Ähnlichkeiten, die Genauigkeit seiner Form, die Klarheit und Wucht seiner Sprache verdankt. Vielleicht liesse sich auch mutmassen, in welcher idealen Welt der hohen Form oder der geträumten Tiefe Lionardo zu ahnen begann, was seine Joconda sein sollte, und wie er aus der Tiefe dieser ersten Konzeption heraus den Blick seines Johannes und seiner Madonnen hervorgeholt hat. Mit noch geringerer Mühe würden sich die Gesetze der Zeichnung bei den holländischen Nachahmern der Natur aufdecken lassen. Überall ist die Natur da, sie zu unterweisen und zu halten, ihrer Hand sowohl wie ihrem Auge zu Hilfe zu kommen. Aber Rembrandt? Sucht man nach seinem Ideal in dem Reich der höheren Form, so gewahrt man, dass er dort nichts gesehen hat, als geistige

Schönheit, aber körperliche Hässlichkeit. Sucht man nach seiner Basis in der Welt der Wirklichkeit, so entdeckt man, dass er aus dieser alles aussondert, was den anderen gedient hat, dass er all das ebenso gut kennt, dass er es aber nur von ungefähr ansieht, und dass, wenn er es seinen Bedürfnissen anpasst, er sich ihm doch niemals wirklich unterordnet. Und doch ist er natürlicher, als jeder andere, wenn er auch der Natur ferner steht, vertraulicher, wenn auch in keiner Richtung der Erde verhaftet, trivialer und doch ebenso vornehm, hässlich in seinen Typen, ausserordentlich schön in dem geistigen Gehalt seiner Gesichter, von geringerer Handfertigkeit, also nicht so dauernd und gleichmässig sicher seines Erfolges, und doch von einer so erstaunlichen, so fruchtbaren und so umfassenden Geschicklicheit, dass sie das ganze Gebiet umfassen kann vom „Barmherzigen Samariter“ bis zu den „Staelmeesters“, von dem „Tobias“ bis zur „Nachtwache“, von der „Tischlerfamilie“ bis zu den Porträts des Bürgermeisters Six und des Martin Daey, also vom reinen Gefühl zum beinahe rein äusserlichen Ausdruck, und von allem, was es Intimes gibt, bis zur stolzesten, erhobensten Höhe.

Und was ich hier mit Bezug auf den „Barmherzigen Samariter“ sage, das gilt auch vom „Tobias“; und es gilt mit noch grösserem Recht von den „Jüngern zu Emmaus“, einem Wunderwerk, das allzusehr verloren ist in einem Winkel des Louvre, und das man doch unter die Meisterwerke des Meisters zählen muss. Dieses kleine unscheinbare Bild, von matter Farbe, von einer bedachtsamen, beinahe linkischen Zeichnung, würde genügen, um ein für allemal die ragende Grösse eines Mannes festzulegen. Ganz abgesehen von dem Jünger, der da versteht, und der die Hände faltet, abgesehen auch von jenem andern, der überrascht die Serviette auf den Tisch legt, Christus direkt ins Gesicht sieht, und der klar das zum Ausdruck bringt, was man in der Umgangs-Sprache

durch einen Ausruf des Erstaunens wiedergeben würde — abgesehen auch von dem jungen Diener mit den schwarzen Augen, der eine Schüssel bringt, und der nur das eine sieht, einen Mann, der da essen sollte, der nicht isst und der statt dessen die Hände faltet — abgesehen von alledem könnte man von diesem unvergleichlichen Bilde allein die Figur Christi bewahren und es wäre das genug. Wo ist wohl der Maler, der nicht einen Christus gemalt hätte; in Rom, Florenz, in Siena, in Mailand, in Venedig, in Basel, in Brügge und in Antwerpen? Von Lionardo, Raphael und Titian bis zu Van Eyck, Holbein, Rubens und Van Dyck, wie hat man ihn nicht vergöttlicht, vermenschlicht und verklärt, wie mannigfaltig hat man nicht sein Leben, sein Leiden und seinen Tod gebildet? Wie hat man nicht die Begebnisse seines irdischen Lebens erzählt, den Ruhm seiner Verklärung gestaltet? Aber ist er je so dargestellt worden, wie hier: blass, abgemagert, wie er mit uns zugewandtem Gesicht das Brot bricht, so wie er es getan an jenem Abend des Heiligen Mahles; in seinem Pilgermantel, mit den schwärzlichen Lippen, auf denen die erlittene Marter ihre Spuren hinterlassen, mit seinem grossen, sanften, braunen, weitgeöffneten und zum Himmel erhobenen Auge, mit seinem Nimbus, der ihn mit einem Kranz phosphoreszierenden Lichts, wie mit einem ungewissen Glorienschein einhüllt, und mit jenem unbestimmten Etwas eines Lebenden, der da atmet und der doch die Pforten des Todes durchschritten hat. Die Haltung dieser göttlichen, verklärten Erscheinung, diese unmöglich zu beschreibende Gebärde, die jedes Versuches einer Kopie spotten müsste, die eindringliche Inbrunst dieses Gesichtes, dessen Charakter ohne bestimmte Züge ausgedrückt ist, und dessen Ausdruck in der Bewegung der Lippen und im Blick liegt — diese Dinge, zu denen er, man weiss nicht woher, inspiriert ist, und die, man weiss nicht wie, gestaltet sind, alles das ist völlig unvergleichlich. Keinerlei Kunst

der Welt vermag daran zu erinnern, niemand vor Rembrandt und auch niemand nach ihm hat solche Dinge zu sagen gewusst.

Drei der Porträts, die von seiner Hand signiert sind und die unsere Galerie besitzt, haben denselben tiefen Gehalt und den gleichen Wert: das „Porträt“ (No. 413 des Kataloges), das wunderbare „Brustbild eines jungen Mannes“ mit kleinem Schnurrbart und langem Haar (No. 417 des Kataloges) und das „Frauenporträt“ (No. 419), vielleicht das der Saskia am Ende ihres kurzen Lebens. Um noch weitere Beispiele zu nennen, Zeugnisse seiner Beweglichkeit und seiner Kraft, seiner Geistesgegenwart, wenn er träumt, seiner erstaunlichen Hellsichtigkeit, wenn er das unsichtbare zu entziffern weiss, müsste man noch die „Tischlerfamilie“ zitieren, wo Rembrandt sich dem ganzen Wunder des Lichts rückhaltlos hingibt, und diesmal mit vollem Erfolg, weil dieses Licht der Wirklichkeit seines Vorwurfs entspricht; und weiter ganz besonders die zwei „Philosophen“, Wunder der Helldunkelbehandlung, die ganz allein er fähig war hervorzuzaubern aus dem abstrakten Thema der „Meditation“.

So geben, wenn ich nicht irre, diese wenigen Bilder — und nicht einmal die berühmtesten — einen erschöpfenden Überblick über die unvergleichlichen Fähigkeiten und die wunderbare Kunst dieses grossen Mannes. Und man beachte, dass diese Bilder aus den verschiedensten Zeiten stammen, und dass es infolgedessen durchaus nicht möglich ist, festzustellen, in welchem Augenblick seines Entwickelungsganges er auf der Höhe seiner Gestaltungskraft als Dichter wie als Maler gestanden. Sicher ist, dass von der „Nachtwache“ ab in seiner Technik eine Veränderung vor sich geht, zuweilen ein Fortschritt, zuweilen auch nur eine Absichtlichkeit oder eine neue Gewohnheit; aber die wahre und tiefe Bedeutung seiner Werke hat so gut wie nichts zu tun mit solchen neuen Errungenschaften seiner Technik. Übrigens greift er auf seine bestimmte

und leichte Sprache zurück, sobald das Bedürfnis, Dinge der Tiefe mit Nachdruck zu sagen, den Sieg in seinem Geiste davonträgt über die Versuchung, sie energischer zu sagen als früher.

Die „Nachtwache“ ist von 1642, der „Tobias“ von 1637, die „Tischlerfamilie“ von 1640, der „Samariter“ von 1648, die „Philosophen“ von 1633, die „Jünger von Emmaus“, das klarste und lebendigste von allen, von 1648; und wenn sein eben genanntes „Porträt“ im Louvre von 1634 ist, so ist das des jungen Mannes, eines der vollendetsten, das je seiner Hand entstammte, vom Jahre 1658. Und was ich nun allein aus dieser Aufzählung von Daten schliessen will, ist, dass 6 Jahre nach der „Nachtwache“ er die „Jünger von Emmaus“ und den „Samariter“ malt. Wenn nach einem solchen Erfolg auf der Höhe seines Ruhms, — und welches lärmenden Ruhms — beklatscht von den einen, bekämpft von den anderen, wenn Rembrandt da so ruhig, so demütig bleiben kann, wenn er sich so in der Gewalt hat, um von so viel Unruhe zu so viel ruhiger Weisheit zurückzukehren, so beweist dies, dass neben dem Neuerer, der da sucht, neben dem Maler, der sich bemüht, sein Gestaltungsgebiet zu erweitern, der Denker steht, der sein Werk verfolgt, wie er nur kann, wie er es fühlt, und beinahe immer mit einer hellseherischen Kraft, wie sie allen Köpfen der intuitiven Arbeit eigen ist.

XV.

Die Staelmeesters.

Die Staelmeesters zeigen uns die Kunst Rembrandts so, wie sie endgültig geworden war. Es war das Jahr 1661. Acht

Jahre nur blieben ihm noch zu leben. Während dieser letzten traurigen, schwierigen, einsamen, immer arbeitsreichen Jahre sollte seine Technik schwerfälliger werden; seine ganze Art aber der künstlerischen Gestaltung sollte sich nie mehr ändern. Und hatte sie sich denn so sehr geändert? Sucht man Rembrandt in dem ganzen Zeitraum vom Jahre 1632 ab bis zu den Staelmeesters zu begreifen, von seinem Ausgangspunkt ab bis zu dem Punkt, wo schliesslich er anlangte, welches sind dann die Veränderungen, die sich in diesem hartnäckigen Genie vollzogen haben, der so wenig mit anderen sich gemein zu machen wusste? Seine Malerei ist flinker geworden, der Pinsel breiter, die Farbe schwerer und stofflicher. Die Konsistenz des ersten Auftrages ist um so grösser, als die Hand mit grösserer Leidenschaftlichkeit auf der Oberfläche arbeiten soll. Es ist, was man eine souveräne Behandlung einer Leinwand nennt, weil in der Tat derartige Elemente schwer zu handhaben sind, weil man oft, anstatt sie nach Belieben zu beherrschen, ihr Sklave wird, und weil es einer langen Reihe glücklich ausgegangener Erfahrungen bedarf, um ohne allzuviel Risiko die Handhabung derartiger Ausdrucksmittel zu gestatten.

Rembrandt war zu einem solchen Grade der Sicherheit gradweise und gewissermassen sprungweise gekommen, mit plötzlichen Impulsionen, denen dann wieder eine plötzliche Umkehr folgte. Zuweilen waren sehr zahme Bilder, wie ich schon sagte, auf Werke gefolgt, die das Gegenteil von zahm waren. Aber zum Schluss dieser langen 30jährigen Entwickelung hatte er in jeder Beziehung seinen festen Boden gefunden, und die Staelmeesters dürfen als das Schlussergebnis alles dessen gelten, was er sich angeeignet, oder um es besser zu sagen, als das überzeugende Ergebnis seiner zur Tat gereiften Sicherheit.

Es sind Porträts, die da in einem Rahmen vereint sind,

und zwar nicht die besten, aber doch vergleichbar den besten, die er in diesen letzten Jahren macht. Wohlverstanden erinnern sie in nichts an Martin Daey. Auch haben sie nicht mehr die Frische der Zeichnung und die Reinheit der Farbe des Six. Sie sind in dem düsteren, fahlen und mächtigen Stil des jungen Mannes im Louvre konzipiert — und sehr viel besser als der Matthäus, der aus demselben Jahre stammt, und in dem sich sein Alter bereits verrät. Die Anzüge und die Filzhüte sind schwarz, aber durch das Schwarz hindurch fühlt man ein tiefes Rot; die Wäsche ist weiss, aber stark mit russbraun lasiert; die Gesichter erhalten ihren lebenden Ausdruck durch schöne, leuchtende und geradeaus schauende Augen, die den Beschauer zwar nicht geradezu ansehen, deren Blick aber trotzdem uns folgt, uns ausforscht und uns anzuhören scheint. Sie sind individuell und ähnlich. Hier sind es wirklich Bürger, Kaufleute, aber Kaufleute einer hohen Stellung, die vor einem Tisch mit roter Decke sitzen, mit ihrem offenen Register in den Händen, wie sie mitten in ihrer Sitzung überrascht sind. Sie sind beschäftigt, ohne doch zu handeln; und sie sprechen, ohne die Lippen zu bewegen. Keinerlei Pose, sondern wirkliches Leben. Das Schwarz ist je nach den Erfordernissen fest aufgetragen oder gewischt. Eine warme Atmosphäre, reich an Valeurunterschieden, umhüllt all das mit reichen und ernsten Tönen. Wunderbar ist es, wie die Wäsche, die Gesichter, die Hände aus dem Bilde heraustreten, und die ungewöhnliche Lebendigkeit des Lichtes ist so fein beobachtet, als ob die Natur selbst Qualität und Mass dafür abgegeben hätte. Man möchte beinah von diesem Bilde sagen, dass es zu seinen verhaltensten und gemässigtsten gehört, soviel Genauigkeit scheint in den darin zum Ausgleich gebrachten Kräften zu liegen; wenn man dann nicht, mitten durch diese volle Reife und Kaltblütigkeit hindurch viel Nerven, viel Ungeduld und eine brennende Leiden-

schaft fühlte. Ein wunderbares Bild! Man nehme einige seiner guten Porträts, die im selben Geist konzipiert sind — und sie sind zahlreich — und man hat eine Vorstellung dessen, was eine Vereinigung von vier oder fünf erstklassigen und auf geistvolle Weise disponierten Porträts bedeuten kann. Ein grandioses Ganzes, ein entscheidendes Werk. Man kann nicht sagen, dass es einen stärkeren oder auch nur einen kühneren Rembrandt offenbart; aber es bezeugt, dass der grosse Suchende ein und dasselbe Problem sehr oft behandelt hat, und dass er zum Schluss die Lösung gefunden.

Übrigens ist das Bild zu berühmt und in der öffentlichen Meinung mit vollem Recht zu hoch gewertet, als dass ich nötig hätte, länger dabei zu verweilen; der Punkt, auf dessen Klarstellung ich Wert legen möchte, ist der folgende: das Bild ist gleichzeitig stark als Wirklichkeit und stark als Gebilde der Phantasie, gleichzeitig kopiert und konzipiert, mit weiser Vorsicht gestaltet und grossartig gemalt. Alle Bestrebungen Rembrandts sind also zum Ziel gelangt; nicht einer seiner vielen Versuche ist vergeblich gewesen. Was war es denn zum Schluss, das er sich zum Ziel gesetzt hatte. Er wollte die lebendige Natur ungefähr ebenso behandeln, wie er die Fiktion behandelte, er wollte Ideal und Wirklichkeit in eines gestalten; und durch einige Paradoxe hindurch hat er dieses Ziel erreicht. So verketten sich denn alle Glieder seines herrlichen Entwicklungsganges. Die beiden Naturen, die sich lange Zeit in die Kraft seines Geistes geteilt hatten, reichen sich zu dieser Stunde eines vollendeten Gelingens die Hand. Er beendet sein Leben mit einer Versöhnung seiner beiden Naturen und mit einem Meisterwerk. War er der Mann dazu, den Frieden der Seele kennen zu lernen? Zum mindesten durfte er an dem Tage, da er dieses Bild signierte, glauben, dass diese Zeit gekommen sei.

Und nun noch ein letztes Wort, um mit der „Nachtwache“ fertig zu werden.

Ich habe bereits gesagt, dass der Vorwurf mir hier zu lebenswahr erschien, um so viel Magie zulassen zu können, und dass infolgedessen die Phantasie, die das Bild aus dem Gleichgewicht bringt, mir nicht ganz an ihrem Platz zu sein schien — dass also unter dem Gesichtswinkel der Wiedergabe eines Wirklichkeitsvorganges das Bild anfechtbar erscheint und dass ihm, als Kunstwerk betrachtet, jene Möglichkeiten einer Idealisierung abgehen, die das natürliche Element bilden, darin Rembrandt mit all seinen Vorzügen zur Geltung kommt. Ich habe im übrigen gesagt, dass schon in diesem Bild eine neue und unanfechtbare Qualität zur Geltung kommt: die Kunst in ausgedehntem Massstab und in einen so breit entwickelten Vorgang hinein eine neue Art der rein malerischen Gestaltung einzuführen; eine Umgestaltung der Dinge, eine Kraft des Helldunkels, davon keiner weder vor noch nach ihm die Geheimnisse so tief erkannt hatte. Ich habe zu sagen gewagt, dass dieses Bild keineswegs beweist, dass Rembrandt ein grosser Zeichner war in dem Sinne, in dem man gewöhnlich die Zeichnung versteht, und dass es all die Unterschiede erkennen lässt, die ihn von dem grossen und wahren Koloristen scheiden; die Entfernung, die ihn von jenen trennt, habe ich nicht genannt, weil zwischen Rembrandt und den grossen Künstlern der Palette es nur Unähnlichkeiten nicht aber Gradverschiedenheiten gibt. Schliesslich habe ich versucht, zu erklären, warum er ganz besonders in diesem Werk auch nicht das ist, was man einen guten Techniker nennt und ich habe mich seiner Bilder im Louvre und seiner Porträts der Familie Six bedient, um festzustellen, dass, sobald er die Natur so sehen will, wie sie ist, seine Technik wunderbar ist, und dass er ein Techniker ohnegleichen ist, sobald er ein Gefühl ausdrückt, so unmöglich es auch

geschienen haben mag, dieses Gefühl zum Ausdruck zu bringen.

Habe ich damit nicht ungefähr die Umrisse und die Grenzen dieses grossen Geistes umschrieben? Und ist es nun nicht leicht, daraus die Schlussfolgerung zu ziehen?

Die „Nachtwache“ ist ein Bild des Übergangs in diesem Leben, das es ungefähr in zwei Hälften teilt, ein Bild der Mitte in dem Reich seiner Fähigkeiten. Es enthüllt und offenbart alles, was man von einem so geschmeidigen Genie erwarten darf. Aber es umfasst dieses Genie noch nicht in vollem Umfang. Seine Vollkommenheit bringt es nach keiner Richtung hin zum Ausdruck, aber es lässt ahnen, dass nach mancher Richtung er vollkommen sein kann. Die Köpfe im Hintergrund, ein oder zwei Gesichter im Vordergrund, legen Zeugnis dafür ab, welcher Art der Porträtist in ihm sein muss, und zeigen, worin seine neue Lehre besteht, die Ähnlichkeit vermöge des abstrakten Lebens, vermöge des Lebens selbst herauszubringen. Ein für allemal hatte hier der Meister des Helldunkels diesem Ausdruckselement, das bis dahin mit so vielen anderen vermengt worden war, eine unzweideutige Gestalt verliehen. Er hatte bewiesen, dass das Helldunkel an sich existiert, unabhängig von der äusseren Form und von der Farbe, und dass es mit seiner Kraft, mit der Mannigfaltigkeit seiner Anwendungsmöglichkeiten, mit der Macht seiner Wirkung, dass es vermöge der Zahl, der Tiefe und der Feinheit der Ideen, die es auszudrücken vermag, das Prinzip einer neuen Kunst werden konnte. Er hatte bewiesen, dass auch ohne Farbe, und allein mittels der Lichtwirkung im Schatten, die gewaltigsten Erfolge zu erzielen sind. Er hatte damit, nachdrücklicher, als je ein anderer, das Gesetz der Valeurs formuliert, und hatte unserer modernen Kunst einen unschätzbaren Dienst geleistet. Seine Phantasie hatte sich verirrt in diesem schon mit seinem Vorwurf stark erdver-

hafteten Werk. Und doch ist, ob nun gut oder schlecht an seinem Platze, das kleine Mädchen mit dem Hahn da, um zu bezeugen, dass dieser grosse Porträtist vor allen Dingen ein Seher, dass dieser ungewöhnliche Kolorist in erster Linie ein Maler des Lichts, dass seine seltsame Atmosphäre die Luft ist, wie sie seinen Konzeptionen dient, und dass es ausserhalb der Natur, oder vielmehr in den tiefsten Tiefen der Natur, Dinge gibt, die dieser Perlenfischer allein zu finden gewusst hat.

Ein grosses Streben und interessante Ergebnisse: das ist nach meiner Meinung der positive Gehalt dieses Werkes. Es ist nur deshalb unzusammenhängend, weil es so verschiedene Ziele sich gesteckt hat. Es ist nur deshalb dunkel, weil der Vorwurf selbst ungewiss, und seine Gestaltung wenig klar war. Es ist nur deshalb übertrieben, weil die ausführende Hand weniger entschlossen, als wagemutig war. Man sucht darin nach Geheimnissen, die es nicht enthält. Das einzige Geheimnis, das ich darin entdecken kann, ist der ewige und geheime Kampf zwischen der Wirklichkeit, so wie sie sich uns aufdrängt, und der Wahrheit, so wie sie ein phantasieerfülltes Gehirn erfasst. Seine historische Bedeutung beruht auf der grossen Arbeit und den gewichtigen Bestrebungen, die darin zum Ausdruck gelangen, sein grosser Ruf ist dadurch entstanden, dass es so seltsam und sonderbar erscheint. Sein best fundierter Ruhm aber ist, wie ich schon sagte, nicht eine Folge von dem, was es ist, als vielmehr von dem, was es verspricht und ankündigt.

Ein Meisterwerk ist noch niemals ein Werk ohne Fehler gewesen; aber für gewöhnlich ist es wenigstens das bündige und vollständige Exposé der Fähigkeiten eines Meisters. Sollte, von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, das Bild von Amsterdam ein Meisterwerk sein? Ich glaube es nicht. Liesse sich nach diesem Bild allein eine wirklich gerechte

Untersuchung über dieses Genie der gewaltigsten Geisteskraft anstellen? Würde man damit sein Mass haben? Was würde geschehen, wenn die „Nachtwache“ verschwinden würde? Welche Leere, welche Lücke würde sich bemerkbar machen? Und was würde geschehen, wenn einzelne seiner Bilder, einzelne seiner ausgewählten Porträts plötzlich verschwinden sollten? An welchem Verlust hätte der Ruhm Rembrandts am meisten zu leiden? Und schliesslich: kennt man Rembrandt wirklich vollständig, wenn man ihn in Paris, London und Dresden gesehen hat? Und würde man ihn vollständig kennen, wenn man ihn nur in Amsterdam und in dem Bild gesehen hat, das als sein erstes Meisterwerk gilt?

Ich möchte der Meinung sein, dass es um die „Nachtwache“ so steht, wie um die „Himmelfahrt“ Titians, ein kapitales und sehr bedeutungsvolles Werk, das doch keineswegs eines seiner besten Bilder ist. Ich bilde mir auch ein, ohne dass ich damit einen Vergleich bezüglich der Güte der Werke anstellen will, dass Veronese unbekannt bleiben würde, wenn wir nichts von ihm kennen würden, als den Raub der Europa, eines der berühmtesten aber sicherlich auch schwächsten Werke des Meisters, ein Bild, das weit entfernt davon ist, einen Schritt vorwärts zu bedeuten, das vielmehr die Dekadenz des Mannes und den Verfall einer ganzen Schule ankündigt.

So ist die „Nachtwache“, wie man wohl sieht, nicht das einzige Missverständnis, dem wir in der Kunstgeschichte begegnen.

XVI.

Rembrandt in seiner Zeit und seiner Umgebung.

Rembrandts Leben ist, wie seine Malerei, voll von halben Schatten und dunklen Winkeln. Während Rubens sich zeigt, so wie er ist, im vollen Licht seiner Werke, seines öffentlichen und seines privaten Lebens, klar, strahlend, von blendendem Geist, von glücklichster Gemütsveranlagung, von einem gewissen hochmütigen Zauber, und ganz, ganz in seiner Grösse, sucht Rembrandt sich unseren Blicken zu entziehen, scheint er immer etwas in seiner Malerei, wie in seinem Leben zu verbergen. Kein Palast, kein fürstlicher Haushalt, kein Train, keine Bildergalerie. Eine mittelmässige Einrichtung, ein schmutziges kleines Haus, all die Unordnung wie beim Sammler, beim Trödler, beim Liebhaber von Radierungen und allerlei Kostbarkeiten. Kein öffentliches Amt, das ihn aus seinem Atelier herausbringen könnte, das ihn teilnehmen lässt an der Politik seiner Zeit, keinerlei Art von Auszeichnung, die ihn jemals an einen Fürsten hätte ketten können. Keine öffentlichen Ehren, keine Orden, noch Titel, noch Ordensbänder, nichts, das ihn von nah oder fern an bestimmte Persönlichkeiten fesselt, die ihn der Vergessenheit entrissen hätten. Denn die Geschichte hätte, wo sie sie behandelt, sicherlich gleichzeitig auch seiner gedacht. Rembrandt gehörte dem dritten Stand an, und kaum dem dritten Stand, wie man sich in Frankreich des Jahres 1789 ausgedrückt hätte. Er gehörte jener Klasse an, in der das Individuum als solches verschwindet, wo Plattheit der Sitten herrscht, und wo all die Lebensgebräuche keinerlei besonderen und auszeichnenden Stempel an sich tragen. Und selbst in diesem Lande einer sogenannten Gleichheit der Klassen, dem Lande des Protestantismus, der Republik, wo alle Adelsvorurteile gefallen waren,

selbst hier hat die ganze Grösse seines Genies nicht hindern können, dass seine sozial niedrige Stellung ihn tief unten in den untersten Schichten zurückhielt und gewissermassen ertränkte.

Lange Zeit hat man nichts anderes von ihm gewusst, als was uns Sandrart, oder seine Schüler Hoogstraeten und Houbraken von ihm berichtet haben, und all das sind lediglich Atelieranekdoten, Nachrichten zweifelhaften Wertes, allzuleicht gefällte Urteile und Klatschereien. In diesem Licht gesehen erscheint seine Persönlichkeit als die eines Sonderlings, dem allerlei Manieen, etliche Trivialitäten, Fehler und beinahe Laster anhaften. Man nannte ihn interessiert, habgierig, ja selbst geizig, einen halben Wucherer; und andererseits sagte man von ihm, er sei ein Verschwender und ungeordnet in seinen Ausgaben, wie dies sein pekuniärer Ruin beweise. Er hatte eine grosse Zahl von Schülern, sperrte jeden einzeln in ein Zimmer oder einen Zimmerverschlag, wachte darüber, dass zwischen ihnen keinerlei Berührung, noch Beeinflussung stattfand, und bezog aus diesem kleinlichen Lehratelier grosse Einkünfte. Man zitierte einige Fragmente mündlich erteilter Lehren, die die Tradition bewahrt hat und die nichts sind, als einfache Wahrheiten des gesunden Menschenverstandes ohne die geringste Tragweite. Italien kannte er nicht, auch warnte er vor der Reise nach dort, und es war das für seine früheren Schüler, die nun Lehrer der Ästhetik geworden waren, ein Kummer, und ward ihnen zum Anlass des Bedauerns, dass ihr Meister versäumt habe, zu seinen gesunden Lehren und seinem selbständigen Talent hinzu sich diese so notwendige Kultur anzueignen. Man wusste von ihm, dass er Geschmack hatte für allerlei Sonderlichkeiten, eine Vorliebe für alten Trödel, für orientalischen Plunder, für Helme, Degen und asiatische Teppiche. Bevor man sein Künstlermobilar und all diese lehrreichen und nützlichen Kuriositäten genauer

kannte, damit er sein Haus vollgepropft hatte, sah man darin nichts, als ein Durcheinander widersprechendster Dinge, die zum Teil dem Gebiet der Naturgeschichte angehörten, zum Teil einfach Krimskram waren, Waffensammlungen wilder Völkerschaften, ausgestopfte Tiere und getrocknete Pflanzen. Alles das roch nach Kampfer, nach Laboratorium, auch nach Geheimwissenschaft und nach Kabbala, und diese barocke Vorstellung, die man sich von ihm machte, und die mit seiner angeblichen Leidenschaft für das Geld in eines verschmolz, verlieh der sinnenden und mürrischen Gestalt dieses leidenschaftlichen Arbeiters ein gewisses kompromittierendes Etwas eines Alchimisten.

Er hat die Leidenschaft, sich vor einen Spiegel zu setzen und sich zu malen, und zwar nicht, wie es Rubens tat, in heroischen Bildern als ritterliche Erscheinung, als Kriegsmann und inmitten von repräsentativen Figuren, sondern ganz allein, in kleinem Rahmen, Aug in Auge, ganz für sich selbst, und allein für den Preis eines huschenden Lichtes, einer besonderen Beleuchtung, die auf den Flächen seines starken Gesichtes spielt. Er zwirbelt sich den Schnurrbart auf und lässt das Licht in seinem gekräuselten Haar spielen; sein Lächeln kann derb und sinnlich sein, und aus seinem kleinen Auge hinter dichten Brauen hervor schiesst ein eigentümlicher Blick, darin Leidenschaftlichkeit, Stetigkeit, Übermut und Genügsamkeit zu lesen sind. Kein gewöhnliches Auge, das da hervorblickt. Das Gesicht hat seine bestimmten Flächen; ausdrucksvoller Mund, energisches Kinn. Zwischen den beiden Augenbrauen hat die Intensität der Arbeit zwei vertikale Furchen gezogen, Anschwellungen und tiefe Falten, die sich durch die Gewöhnung, die Stirne zu runzeln, an all den Stirnen bilden, deren Träger sich zu konzentrieren gewohnt sind, die jede Empfindung reflektieren, und die jeden Eindruck zu verinnerlichen trachten. Übrigens stattet er sich

aus, wie ein Schauspieler. Er entlehnt seiner mannigfaltigen Garderobe irgend etwas, damit sich zu kleiden oder sich zu schmücken, er setzt sich einen Turban auf, einen kleinen Samthut, einen Filzhut, er zieht sich ein Wams an, einen Mantel, zuweilen einen Kürass; er nestelt irgend ein Geschmeide an seinen Hut oder trägt um seinen Hals goldene, steingeschmückte Ketten. Und dafern man nicht in das Geheimnis dessen eingedrungen ist, danach er suchte, kann man sich wohl fragen, ob all diese Gefälligkeiten des Meisters für sein Modell nicht menschliche Schwächen sind, denen der Künstler sich willfährig erweist. Später, in seinen reifen Jahren und schweren Tagen, sieht man ihn in ernsterem, bescheidenerem und natürlicherem Anzug erscheinen: ohne Gold, ohne Samt, in dunklem Anzug, mit einem Taschentuch um den Kopf gebunden, mit traurigem, runzligem und zerfurchtem Gesicht, die Palette in den derben Händen. Diese Haltung eines Mannes, der Schweres erduldet, war die neue Form, die er annahm, als er die Fünfzig überschritten, aber sie konnte lediglich dazu beitragen, die wahre Idee, die man sich gern von ihm bilden wollte, weiter zu komplizieren.

Alles das gab in der Tat kein sehr einträchtiges Ganze ab, balancierte sich nicht gegenseitig, passte schlecht zusammen mit dem geistigen Gehalt seiner Werke, mit dem hohen Fluge seiner Konzeption und dem tiefen Ernst seiner sonstigen Ziele. Die einzelnen Lichter, die auf diesen schlecht definierten Charakter fielen, die einzelnen Punkte, die aus seinen nahezu unbekannten Gewohnheiten sich mitzuteilen schienen, hoben sich unharmonisch ab von dem Hintergrund einer düsteren, eintönigen, ungewissen Existenz, die auch nach der Seite der biographischen Daten konfus genug erschien.

Seitdem hat sich über nahezu alle Stellen, die in diesem nebelreichen Bilde zweifelhaft geblieben waren, vollstes Licht verbreitet. Die Geschichte Rembrandts ist geschrieben worden,

und zwar in Holland selbst, und in Frankreich in Anlehnung an die holländische Forschung. Den Arbeiten eines seiner inbrünstigsten Verehrer, Vosmaert, verdanken wir jetzt die Kenntnis von, wenn auch nicht allem, was wichtig ist über Rembrandt zu wissen, so doch von allem was man jemals von Rembrandt wissen wird; und das genügt, um ihm unsere Liebe, unser Mitleid, unsere Achtung und, wie ich glaube, unser volles Verständnis zu sichern.

Betrachtet man sein äusseres Leben, so war er ein braver Mann, der seine Häuslichkeit, sein häusliches Leben und seinen heimatlichen Herd liebte, ein Mann des Familienlebens, ein Monogame, der niemals, weder das Cölibat, noch sein Witwertum ertragen konnte, und den schlecht aufgeklärte Umstände dahin gebracht haben, dreimal zu heiraten. Ein Stubenhocker, wie sich von selbst versteht. Nicht sehr sparsam, denn er wusste nicht zu rechnen. Nicht geizig, denn er hat sich ruiniert; und wenn er wenig Geld für sein eigenes Wohlleben ausgab, so verschwendete er es, wie es scheint, im Dienste seiner Wissbegierde. Schwierig im persönlichen Verkehr, vielleicht griesgrämig, ein Einsiedler, alles in allem und inmitten seiner bescheidenen Sphäre ein eigentümliches Wesen. Er kannte keinerlei Luxus, aber er hatte eine Art von verborgener Opulenz, ganze Schätze, die in Kunstgegenständen vergraben waren, die ihm viel Freude verursachten, die er bei seinem völligen Ruin verlor, und die unter seinen Augen, vor einer Herberge, an einem wirklich verhängnisvollen Tage, zu niedrigsten Preisen unter den Hammer kamen. Wie aus dem, anlässlich des Verkaufs, aufgenommenen Inventar inzwischen sehr wohl erkannt worden ist, war in diesem Mobiliar, mit dem die Nachwelt sich so lange Zeit beschäftigt hat, ohne es doch zu kennen, nicht alles nur Krimskrams. Es waren darunter Marmorbildwerke, Bilder der italienischen und holländischen Schule, auch Werke von ihm selbst in

grosser Zahl, besonders aber Stiche, und zwar sehr seltene und wertvolle Stiche, die er gegen die seinen eintauschte, oder aber sehr teuer bezahlte. Er hing an all diesen schönen, wunderbar zusammengestellten und ausgewählten Werken, wie an Genossen seiner Einsamkeit, wie an den Zeugen seiner Arbeit, den Vertrauten seiner Gedanken und den Freunden, denen er seine Eingebungen verdankt. Vielleicht sammelte er seine Schätze wie ein Dilettant, wie ein Gelehrter, wie einer, der im Punkt geistiger Genüsse ausserordentlich feinfühlig ist, und so erklärt sich voraussichtlich die ungewohnte Form eines Geizes, dessen intimen Sinn man nicht verstand. Und was seine Schulden anlangt, die ihn erdrückt haben, so hatte er deren schon zu einer Zeit, wo er in einer Korrespondenz, die uns erhalten ist, sich noch reich nannte. Er war sehr stolz und er unterschrieb Wechsel mit der sorglosen Lässigkeit eines Mannes, der den Wert des Geldes nicht kennt, und der weder das, was er besitzt, noch das, was er schuldet, genau zählt.

Er hatte eine entzückende Frau, Saskia, die wie ein Sonnenstrahl in dieses ewige Helldunkel hineinleuchtet, und die im Laufe einiger nur allzu kurzer Jahre diesem Leben, wenn auch keine Eleganz und keinen eigentlichen Zauber, doch etwas verlieh, wie einen lebhafteren, helleren Glanz. Was diesem trüben Interieur und dieser traurigen, ganz in die Tiefe verlegten Arbeit fehlt, das ist die Expansionsfähigkeit, etwas von einer verliebten Jugendlichkeit, von weiblicher Grazie und von Zärtlichkeit. Hat ihm Saskia all das gegeben? Er war stark in sie verliebt, wie man sagt, er malte sie häufig, staffierte sie aus, wie er es mit sich selbst getan hatte mit wunderbaren oder kostbaren Verkleidungen, kleidete sie genau, wie sich selbst in einen merkwürdigen Gelegenheitsluxus, und stellte sie dar als Jüdin, als Odaliske, als Judith, vielleicht auch als Susanna und als Bathseba. Und doch hat er sie

niemals gemalt, so wie sie wirklich war, und auch von ihr kein einziges wirklich treues Porträt hinterlassen — so wenigstens möchten wir gern glauben. Das ist alles, was wir von seinen häuslichen Freuden wissen, die allzufrühe ihr Ende erreicht hatten. Saskia ist jung gestorben, im Jahre 1642, im selben Jahre, in dem er die „Nachtwache" gemalt hat. Nicht ein einziges Mal begegnen wir in seinen Bildern einem der liebenswürdigen und lachenden Gesichter seiner Kinder, deren er doch im Laufe seiner 3 Ehen mehrere hatte. Sein Sohn Titus ist einige Monate vor ihm gestorben. Die anderen tauchen unter in die Dunkelheit, die seine letzten Jahre verhüllt, und die seinem Tode folgt.

Es ist bekannt, dass Rubens in diesem seinem so hinreissenden und immer glücklichen Leben, bei seiner Rückkehr aus Italien, als er sich in seinem eigenen Lande heimatlos fühlte, dann später, nach dem Tod der Isabella Brandt, da er sich als Witwer und allein sah in seinem Haus, Augenblicke gehabt hat der grossen Schwäche und eine Art plötzlicher Ohnmacht. Den Beweis dafür haben wir in seinen Briefen. Bei Rembrandt werden wir nie erfahren, was sein Herz gelitten hat. Saskia stirbt und seine Arbeit schreitet fort ohne einen Tag der Unterbrechung, wie wir mittels seiner datierten Bilder und besser noch an Hand seiner Radierungen feststellen können. Sein Vermögen schwindet dahin, er wird vor die Schuldkammer geführt, alles, was er liebt, wird ihm entrissen. Und er ergreift seine Staffelei, richtet sich anderswo ein, und weder Zeitgenossen, noch auch Nachwelt haben je einen Schrei oder einen Laut der Klage gehört von dieser seltsamen Natur, die man doch völlig zu Boden geschmettert hätte wähnen können. Seine Produktion wird weder schwächer, noch geringer. Die öffentliche Gunst geht ihm gleichzeitig mit seinem Vermögen verloren, mit dem Glück, mit dem Wohlsein. Er antwortet auf diese Ungerechtigkeiten des

Schicksals, auf diese Untreue der öffentlichen Meinung mit dem Porträt des Six und mit den Staelmeesters; des jungen Mannes vom Louvre und so vieler anderer Werke nicht zu gedenken, die als seine besten, überzeugendsten und kraftvollsten zu gelten haben. Inmitten seiner Trauer, inmitten seines demütigenden Elends bewahrt er einen gewissen Gleichmut, der menschlich unerklärlich wäre, wenn man nicht wüsste, welcher erstaunlichen Leistungen, welcher immer neuer Mittel eine Seele fähig ist, und wie schnell sie vergessen kann, sobald sie mit tiefsten Problemen beschäftigt ist.

Hat er viele Freunde sein genannt? Im allgemeinen glaubt man es nicht; sicherlich hatte er nicht so viele, wie er zu haben verdiente: denn weder gehörte zu ihnen Vondel, der selbst ein Freund des Hauses Six war, noch Rubens, den er gut kannte, der im Jahre 1636 nach Holland kam, der daselbst alle berühmten Maler besuchte, mit Ausnahme von Rembrandt, und der dann in dem Jahre vor der Entstehung der „Nachtwache“ gestorben ist, ohne dass der Name Rembrandt in seinen Briefen, oder in seinen Sammlungen vorkommt. Ist er sehr gefeiert worden, war er der Gegenstand der allgemeinen Beachtung? Auch das nicht. Wenn von ihm die Rede ist in Apologieen, in Gelegenheitsgedichten jener Zeit, so geschieht es nur nebenbei, gewissermassen aus Gerechtigkeitsgefühl, zufällig und ohne grosse Wärme. Die Literaten zogen andere Leute vor, nach denen erst Rembrandt kam, er, der doch allein erhaben war. Bei den offiziellen Zeremonien an den Tagen des grossen Pomps ward er vergessen, oder aber man sah ihn doch nirgends, weder im ersten Rang, noch im Parkett.

Seinem Genie, seinem Ansehen und seinem Ruhm zum Trotz, der zu Anfang seiner Entwicklung solch grosse Zahl von Malern zu ihm trieb, hat er doch, selbst in Amsterdam, der eigentlichen Gesellschaft nie angehört, wenn auch ihre

Türen sich ihm gelegentlich öffnen mochten. Seine Porträts haben ihn nicht mehr empfohlen, als seine Persönlichkeit. Obwohl er die wunderbarsten Porträts und von den bekanntesten Persönlichkeiten gemacht hat, so gehörten sie doch nicht zu jenen gefälligen, natürlichen, leicht verständlichen Werken, die ihn in eine bestimmte Gesellschaft hineinbringen und die daselbst gewürdigt und zu einer Aufnahme führen konnten. Ich habe schon gesagt, dass der Hauptmann Kock, der in der „Nachtwache“ vorkommt, sich später dann an Van der Helst schadlos gehalten hat; und was Six anlangt, der im Vergleich zum Künstler ein Jüngling war, und der, wie ich glauben möchte, sich nur gewissermassen gegen seinen eigenen Willen malen liess, so ging Rembrandt zu dieser offiziellen Persönlichkeit mehr wie zum Bürgermeister und zum Mäcen, als zum Freunde. Gewöhnlich und mit Vorliebe verkehrte er mit kleinen Leuten, Ladenbesitzern, und kleinen Bürgern. Man hat sogar diesen bescheidenen, aber keineswegs entwürdigenden Verkehr, wie man wohl gemeint hat, allzusehr herabzumindern gesucht. Nur ein wenig mehr, und man würde ihm Niedrigkeit der Sitten vorgeworfen haben, — ihm, der doch nie eine Kneipe aufgesucht hat, was damals gewiss eine Seltenheit war; weil 10 Jahre, nachdem er Witwer geworden war, man zu bemerken glaubte, dass dieser Einsiedler verdächtige Beziehungen zu seiner Dienerin unterhielt. Aus diesem Grunde kam die Dienerin in Verruf, und ward Rembrandt stark verschrieen. Zu dieser Zeit übrigens wandte sich alles zum Schlechten: Vermögen und Ansehen schienen ins Wanken zu geraten, und als er die Breestraat verlässt, heimatlos ohne einen Pfennig, aber nach vollzogener Ordnung der Verhältnisse mit seinen Gläubigern, da sind weder sein Talent, noch all sein Ruhm mehr imstande, ihm seine Stellung zu wahren. Seine Spur verliert sich, er gerät in Vergessenheit, und seine Person verschwindet für diesmal in der Kleinlichkeit

und Dürftigkeit seiner Lebenshaltung, aus der er in Wahrheit noch nie herausgekommen war.

Alles in allem war er, wie man sieht, ein Mann ganz für sich, ein Träumer, vielleicht ein grosser Schweiger, obwohl sein Gesicht das Gegenteil zu sagen scheint, vielleicht ein eckiger und rüder Charakter, herb und unbequem, ein Mann, der nur ungern Widerspruch duldete, der noch weniger gern sich überzeugen liess, im tiefsten Grunde schmiegsam, aber steif in der Form, und sicherlich ein Original. Wenn er anfangs berühmt, geehrt und gefeiert war, allen Neidern, Kurzsichtigen, Pedanten und Toren zum Trotz, so hat man sich dann später gründlich an ihm gerächt.

Er malte, zeichnete und radierte so, wie niemand anders. Seine Werke waren, sogar in ihrer Technik, die reinen Rätsel. Man bewunderte ihn nicht ohne einige Besorgnis; man folgte ihm, ohne ihn doch wirklich zu verstehen. In seiner Arbeit konnte er den Eindruck eines Alchimisten hervorrufen. Wenn man ihn vor seiner Staffelei sieht mit einer ganz sicherlich dick bestrichenen Palette, von der soviel schwerflüssige Farbe und soviel zarte Substanzen herstammen, oder wie er über seine Kupferplatte gebückt, allen Regeln zuwider, die Radiernadel handhabt — da sucht man unwillkürlich in dieser Radiernadel und diesem Pinsel nach Geheimnissen, die von sehr viel weiter herkommen. Seine Methode war so völlig neu, dass sie die starken Geister in Verwirrung brachte und die einfachen Geister passionierte. Alles, was unter den Malerschülern jung, unternehmend, selbständig und wagemutig war, das ging zu ihm. Seine direkten Schüler waren mittelmässig, sein weiterer Anhang unerträglich. Bei dem Zellensystem, von dem ich gesprochen, ist es bemerkenswert, dass nicht ein einziger von all diesen Schülern seine Selbständigkeit sich bewahrte. Sie haben ihn nachgeahmt, wie niemals ein Meister von servilen Kopisten nachgeahmt worden ist, und selbst-

verständlich haben sie nur die schlechten Seiten seiner Technik übernommen.

Ist er gelehrt gewesen, hatte er eine tiefere Bildung? War er auch nur einigermassen belesen? Weil er den Sinn für eine geschickte Inszenierung hatte, weil er die Geschichte, die Mythologie und die Geschichte der christlichen Dogmen behandelt hat, sagt man ja; man sagt nein, weil man beim Studium seines Inventars eine Unzahl von Bildern, aber keinerlei Bücher entdeckt hat. Und war er schliesslich ein Philosoph, wie man das Wort in seinem eigentlichen Sinne versteht? Was hat er aus der Bewegung der Reformation zu schöpfen gewusst? Hat er, wie man in unseren Tagen sich ausgedacht hat, mit seinem Anteil als Künstler dazu beigetragen, die überkommenen Dogmen zu zerstören und die rein menschliche Seite des Evangeliums aufzudecken? Sollte er mit Vorsatz seine Meinung geäussert haben in den politischen, religiösen und sozialen Fragen, die so lange Zeit sein Land erschüttert hatten und die zum Glück endlich gelöst waren? Er hat Bettler, Enterbte und Lumpen häufiger als Reiche gemalt und häufiger noch Juden, als Christen; folgt nun daraus, dass er für die ärmeren Klassen etwas anderes empfand, als eine Vorliebe, die sich aus rein malerischen Gesichtspunkten erklärt? Alle diese Dinge können offenbar nur auf dem Wege der Vermutung beantwortet werden, und ich sehe keine Notwendigkeit, noch weiter hinein sich zu vertiefen in ein ohnehin schon so tiefes Problem, und so vielen Hypothesen noch weitere hinzuzufügen.

Tatsache ist, dass es schwierig ist, ihn aus der geistigen Bewegung seiner Zeit und seines Landes zu isolieren, und dass er in jenem 17. Jahrhundert in Holland die Luft geatmet hat, darin er gelebt. Wäre er früher gekommen, so wäre seine Erscheinung unerklärlich; wäre er irgend wo anders geboren, so würde er in jener Rolle eines Kometen, die man

ihm ausserhalb der Rotationsaxen der modernen Kunst zuschreibt, noch sonderbarer erscheinen; wäre er später gekommen, so würde ihm nicht mehr jenes ungeheure Verdienst zukommen, eine Vergangenheit abzuschliessen und eine der grossen Türen der Zukunft zu öffnen. In jeder Beziehung hat man sich von ihm täuschen lassen. Als Mensch fehlte es ihm an allem Äusseren, daraus man geschlossen hat, er sei grob. Als Mann der Wissenschaft hat er mehr als ein System in Unordnung gebracht, woraus man geschlossen hat, dass es ihm an Wissenschaftlichkeit fehle. Als Mann des Geschmacks hat er gegen alle Gesetze des Herkommens gesündigt, woraus man geschlossen, dass es ihm an Geschmack fehle. Als Künstler, der für das Schöne begeistert war, hat er von den Dingen der Erde einige recht hässliche Vorstellungen gegeben. Kurz, so sehr man ihn auch gerühmt hat, so sehr man ihn verkleinert und so ungerecht man ihn beurteilt hat, im guten wie im bösen und im Widerspruch mit seiner Natur; niemand hat eine genaue Vorstellung von seiner wahren Grösse gehabt.

Man beachte, dass er der wenigst holländische der holländischen Maler ist, und dass er, wenn auch ein Kind seiner Zeit, doch niemals völlig zum Kind dieser Zeit wird. Was seine Zeitgenossen beobachtet haben, das sieht er nicht; was sie nicht beachten, das sucht er zu erforschen. Man hat die Fabel verlassen, und er kommt auf sie zurück; die Bibel gerät in Vergessenheit, und er illustriert sie; die Evangelien, und er gefällt sich in ihrer Behandlung. Er kleidet all diese Gestalten auf seine besondere Art, aber er lässt sie in einem einzigen, neuen und allgemein verständlichen Sinne zu uns sprechen. Er träumt vom Simeon, von Jakob und von Laban, vom verlorenen Sohn, von Tobias, von den Aposteln, von der heiligen Familie, vom König David, von Golgatha, vom Samariter, von Lazarus und von den Evangelisten. Er bewegt sich um Jerusalem und um Emmaus, und immer fühlt man ihn

wie angezogen von der Synagoge. Diese geheiligten Darstellungen lässt er auftauchen an Orten ohne Namen und in Kostümen, denen der Sinn fehlt. Er konzipiert sie und formuliert sie mit ebenso wenig Sorge um die Tradition, als Rücksicht für die lokale Wahrheit. Und so stark ist indessen seine schöpferische Kraft, dass dieser so besondere, so persönliche Geist den Gegenständen, die er behandelt, einen allgemeinen Ausdruck, einen intimen und typischen Sinn verleiht, an den die grossen Epiker der Dichtung und der Malerei nur selten herankommen.

Ich habe an irgend einer Stelle dieser Studie gesagt, dass sein Prinzip darin bestand, von all den Elementen eines gegebenen Gegenstandes nur eines herauszuholen oder vielmehr von all den anderen abzusehen, um nur ein einziges davon fest zu fassen. So hat er in all seinen Werken die Arbeit eines Analytikers oder, um in vornehmer Sprache zu sprechen, eines Metaphysikers eher als eines Poeten geliefert. Niemals hat die Wirklichkeit ihn als Ganzes ergriffen. Betrachtet man die Art, wie er die Körper behandelt, so möchte man wohl zweifeln an dem Interesse, das er ihrer äusseren Erscheinung entgegengebracht. Er liebt die Frauen und hat sie doch nur formlos gesehen. Er liebt alles, was Gewebe und Stoff ist, und hat diese doch nie eigentlich nachgeahmt; aber zum Entgelt, und wenn es ihm auch an Grazie, an Schönheit und an Reinheit der Linien fehlte, hat er den nackten Körper mit einer Feinheit der Rundungen, der Schwellungen, mit einer Liebe für die Substanz und einem Sinn für das lebendige Wesen wiedergegeben, wie sie das Entzücken jedes Mannes vom Handwerk ausmachen. Er wusste alles aufzulösen und in seine Elemente zu zerlegen, die Farbe sowohl wie das Licht, so dass er bei Aussonderung aller Mannigfaltigkeit in der Erscheinung und mittels der Konzentrierung alles dessen, was zerstreut wirkt, dahin gelangte, ohne Kontur zu zeichnen, ein

Porträt zu malen beinahe ohne alle sichtlichen Züge, zu kolorieren ohne Farbe, und das Licht dieser Sonnenwelt in einem einzigen Strahl zu konzentrieren. Es ist unmöglich, in einer plastischen Kunst das Streben nach Gestaltung des Dinges an sich weiter zu treiben. An die Stelle der physischen Schönheit setzt er den geistigen Ausdruck — an die Stelle der Nachahmung der Dinge ihre nahezu völlige Metamorphose; — an die Stelle der äusserlichen Betrachtung die Spekulation des Phychologen — und an die Stelle der genauen, studierten oder naiven Beobachtung die Gesichte eines Visionärs und so durchaus überzeugende Erscheinungen, dass er selbst von ihnen getäuscht werden kann. Vermöge dieser Fähigkeit des doppelten Gesichts, dank dieser Intuition eines Somnambulen, sieht er in alledem, was übernatürlich ist, weiter als irgend ein anderer. Das Leben, das er als Traum erblickt, hat einen gewissen Accent von der anderen Welt, der das Leben der Wirklichkeit nahezu kalt und blass erscheinen lässt. Man sehe im Louvre sein Frauenporträt unmittelbar neben der Maîtresse du Titien. Man vergleiche die beiden Wesen, man frage nur die beiden Bilder um ihre Geheimnisse, und man wird den Unterschied begreifen, der die beiden Geister trennt. Sein Ideal, das er wie im Traum mit geschlossenen Augen verfolgt, ist das Licht: der Glanz, der sich um die Gegenstände legt, die Phosphoreszenz auf dunklem Grund; dieses Licht, das so flüchtig ist, unsicher, aus unmerklichen Linien gebildet, die verschwinden, bevor man sie nur festhält; eine blendende Erscheinung des Augenblicks. Was Rembrandt versucht und was er nach dem Urteil der ganzen Welt auch erreicht hat, das war: die Vision festzuhalten, sie auf die Leinwand zu bannen, ihr ihre Form und ihr Relief zu geben, ihr ihre empfindliche Stofflichkeit zu bewahren, sie in ihrem vollsten Glanz erscheinen zu lassen und zu erreichen, dass das Ergebnis eine dauerhafte, männliche und substantielle Malerei

sei, so wirklich, wie keine andere, und die dem Vergleich mit Rubens, Titian, Veronese, Giorgione und Van Dyck standhält.

Und nun noch ein letztes Wort. Wenn wir so verfahren, wie er selbst verfuhr, wenn wir von diesem so gewaltigen Werk und von diesem so mannigfaltigen Genie das hervorheben, was ihn in seiner eigentlichen Wesentlichkeit bezeichnet, wenn wir das alles auf seine ursprünglichsten Elemente zurückführen und seine Palette, seinen Pinsel, seine Ölfarbe, seine Lasur, den ganzen Mechanismus des Malers aussondern, so würden wir endlich dahin gelangen, das eigentlichste Wesen des Künstlers im Stecher zu fassen. Der ganze Rembrandt steckt in seinen Radierungen. Für alles sind seine Radierungen die Offenbarung, für seinen Geist, seine Erfindungskraft, seine Träume, für seinen gesunden Menschenverstand, seine Phantastereien, für all die Schwierigkeiten in der Wiedergabe des Unmöglichen, für all seine Wirklichkeiten im scheinbaren Nichts; sie lassen den ganzen Maler ahnen, und besser noch, sie erklären ihn. Die gleiche Technik, die gleichen Ziele, eine gleiche Nachlässigkeit, eine gleiche Eindringlichkeit, dieselbe Seltsamkeit in der Mache, und dasselbe erschütternde und plötzliche Gelingen im Ausdruck. Wenn ich sie gut nebeneinander halte, so sehe ich keinerlei Unterschiede zwischen dem Tobias des Louvre und irgend einer radierten Platte. Es gibt niemand, der nicht den Radierer in ihm über alle anderen Radierer stellt. Ohne ebensoweit zu gehen, wenn es sich um seine Malerei handelt, wäre es doch gut, häufiger an das Hundertguldenblatt zu denken, wenn man zögert, ihn in seinen Bildern zu verstehen. Man würde dann sehen, dass all die Schlacken dieser Kunst der unvergleichlich schönen Flamme, die im Innern brennt, keinerlei Eintrag zu tun vermögen, und ich glaube, dass man schliesslich alle Namen, die man Rembrandt gegeben hat, ändern würde, um ihm die entgegengesetzten zu geben.

In Wahrheit war es ein Kopf, dem ein nachtaufhellendes Auge und eine ohne grosse Kunstfertigkeit geschickte Hand diente. Diese mühselige Arbeit war das Ergebnis eines beweglichen und zarten Geistes. Dieser Spürjäger, dieser Kostümheld, dieser Mann der widersprechenden Bildung, dieser Mann der Niederungen und doch eines so hohen Fluges, diese Nachtfalternatur, die es zu allem zieht, was glänzt, diese Seele, die so empfindsam ist für gewisse Formen des Lebens und so gleichgültig für viele andere; diese Leidenschaft ohne Zärtlichkeit, dieser Liebhaber ohne sichtliches Feuer, diese Natur der Kontraste, der Widersprüche und der Unausgeglichenheiten, tief bewegt und wenig beredt, von tiefer Liebe erfüllt und doch so wenig liebenswürdig, dieser sogenannte Materialist, dieser triviale, dieser hässliche Mensch; er war ein reiner Spiritualist und sagen wir es mit einem Wort: ein Ideologe. Ich meine damit einen Geist, dessen Gebiet die Idee, und dessen Sprache die Ideensprache ist. Hier ist der Schlüssel für das ganze Geheimnis.

Nimmt man ihn so, so erklärt sich der ganze Rembrandt, sein Leben, sein Werk, seine Neigungen, seine Konzeptionen, seine Poesie, seine Methode, seine Ausdrucksmittel und sogar die Patina seiner Malerei, die doch nichts ist als eine kühne und tief hervorgeholte Spiritualisation der stofflichen Elemente seines Handwerks.

BELGIEN

SCHLUSSWORT

Jan van Eyck und Hans Memling.

Brügge.

Ich nehme meinen Rückweg über Gent und Brügge. Logischerweise hätte ich von hier ausgehen müssen, wenn ich die Absicht gehabt hätte, eine zusammenhängende Geschichte der Malerei der Niederlande zu schreiben; aber auf die chronologische Reihenfolge kommt es wenig an in diesen Skizzen, die, wie man gesehen haben wird, weder Plan noch Methode aufweisen. Ich fahre den Fluss hinauf, anstatt hinab. Ich bin seinem Lauf nur mit Unterbrechungen gefolgt, und habe dabei mancherlei übergangen und ausgelassen. Ich habe ihn sogar recht weit vor seiner Mündung schon verlassen, und habe noch nicht gezeigt, welchen Charakter er zum Schluss annimmt, denn von einem gewissen Punkt ab verliert er sich in Erscheinungen völlig unbedeutender Art. Hier aber will ich gern glauben, dass ich mich an der Quelle befinde, und dass ich jenen ersten Strom kristallklarer Inspirationen hervorsprudeln sehen werde, aus dem die grosse Bewegung der nordischen Kunst sich herleitet.

Anderes Land, andere Zeiten, andere Ideen. Ich verlasse Amsterdam und das Holland des 17. Jahrhunderts. Ich lasse hinter mir die holländische Schule, wie sie nach ihrer grossen Glanzperiode geworden war: nehmen wir an, wir be-

fänden uns im Jahre 1670, zwei Jahre vor der Ermordung der Brüder De Witt und der Statthalterschaft des künftigen Königs von England, Wilhelms III. Was ist um diese Zeit von all den herrlichen Malern übrig geblieben, die zu Anfang des Jahrhunderts das Licht der Welt erblickt? All die Grossen sind gestorben, oder werden doch bald sterben. Die noch leben sind Greise, die am Abend ihres Lebens stehen. Im Jahre 1683 ist mit Ausnahme von Van der Heyden und Van der Neer, die allein noch die erloschene Schule verkörpern, nicht einer mehr am Leben. Die Tempesta, die Mignon, die Netscher, die Lairesse, und die Van der Werf sind jetzt am Ruder. Es ist alles zu Ende.

Ich durcheile Antwerpen. Ich sehe Rubens von neuem, wie er, unerschütterlich, in der ragenden Grösse eines Riesen, Gut und Böse, Fortschritt und Dekadenz, in sich begreift, und wie er mit seinem eigenen Leben zwei Epochen zum Abschluss bringt: seine eigene, und die, die der seinen vorangeht. In seiner Gefolgschaft gewahre ich, genau wie in der Nachfolge Rembrandts, alle die, die ihn schlecht verstehen, die nicht die Kraft haben, ihm zu folgen, und die ihn kompromittieren. Rubens leitet mich vom 17. zum 16. Jahrhundert zurück. Und weiter! Schon sind wir nicht mehr im Zeitalter Ludwigs XIII., noch Heinrichs IV., der Infantin Isabella, oder des Erzherzogs Albert; schon sind wir jenseit des Zeitalters des Herzogs von Parma, des Herzogs von Alba, Philipps II. und Karls V.

Noch weiter hinauf folgen wir dem Laufe der Politik, der Sitten und der Malerei. Noch ist Karl V., noch ist Maximilian nicht geboren. Seine Grossmutter, Maria von Burgund, ist ein junges Mädchen von 20 Jahren, und sein Urahne, Karl der Kühne, ist soeben in Nancy gestorben, als in Brügge, mit einer Serie unvergleichlicher Meisterwerke, jene staunenswerte Periode zum Abschluss gelangt, die zwischen

dem Anfang der Van Eyck und dem Verschwinden von Memling, oder doch seiner mutmasslichen Abreise aus Flandern, liegt. Wie ich hier zwischen den beiden Städten Gent und Brügge stehe, zwischen den beiden Namen, die diesen Städten ihren grössten Glanz verleihen, vermöge der Neuheit ihres Wollens und der friedlichen Eroberungsgewalt ihres Genies, so stehe ich zwischen der modernen Welt und dem Mittelalter. Erinnerungen erfüllen mich an den kleinen Hof von Frankreich und an den grossen Hof von Burgund, an Ludwig XI., der ein Frankreich gestalten will, an Karl den Kühnen, der Frankreichs Vernichtung erträumt, und an Commines den Historiker und Diplomaten, der von einem Hause zum andern übergeht. Es ist hier nicht meine Aufgabe, von jenen Zeiten der Gewalt und List zu sprechen, von den Zeiten der Feinheit der Politik und der Gewaltsamkeit der Tat, von den Zeiten der Treulosigkeit, des Verrates, der geschworenen und gebrochenen Eide, der Revolten der Städte, der Schlächtereien auf den Schlachtfeldern, der Bestrebungen der Demokratie und ihrer Unterdrückung durch die Aristokratie, von den Zeiten der intellektuellen Halbbildung und eines unerhörten Luxus. Man denke nur an diese erste Gesellschaft Burgunds und Flanderns, an diesen Hof von Gent, der solch gewaltigen Luxus entfaltete, der so raffiniert war in seiner Eleganz, so nachlässig, so brutal, so unreinlich im Grunde, abergläubisch und ausschweifend, heidnisch in seinen Festen, und trotz alledem kirchlich devot. Man denke an die kirchlichen und an die weltlichen pomphaften Feiern, an die Feste mit ihren Schlemmereien, an die Schaustellungen mit all ihren Freiheiten, an das Gold der Messgewänder, das Gold der Waffen und der Tunikas, an all die Edelsteine, Perlen und Diamanten. Man denke sich unter alldem den Zustand der Seelen, und behalte dann von diesem Bilde, das näher zu entwerfen nicht mehr nötig ist, nur einen einzigen Zug — nämlich, dass

die grosse Mehrzahl der elementarsten Tugenden damals dem menschlichen Gewissen noch fehlte: die Rechtlichkeit, die wahre Ehrfurcht vor allem, was heilig ist, das Pflicht- und Heimatsgefühl, und bei Männern wie bei Frauen die Scham. Dessen ganz besonders müssen wir uns erinnern, wenn wir inmitten dieser glänzenden und doch entsetzlichen Gesellschaft die Kunst als eine unerwartete Blüte erstehen sehen, die, wie es scheint, ihren moralischen Gehalt mit dessen äusserer Erscheinung verkörpern sollte.

Es war im Jahre 1420, als die Brüder Van Eyck sich in Gent niederliessen. Hubert, der Ältere, legt die Hand an das grossartige Triptychon von St. Bavo. Er fasst dessen Idee, er gestaltet die Komposition, führt einen Teil davon aus, und stirbt über der Ausführung des Werkes im Jahre 1426. Jan, sein jüngerer Bruder und sein Schüler, setzt die Arbeit fort, beendet sie im Jahre 1432, gründet in Brügge eine Schule, die seinen Namen trägt, und stirbt daselbst am 9. Juli 1440. Im Laufe von 20 Jahren hat der menschliche Geist, wie er durch diese zwei Männer verkörpert wurde, in der Malerei den idealsten Ausdruck seines Glaubens gefunden. Er hat es verstanden, das menschliche Antlitz in seinem charakteristischen Ausdruck wiederzugeben, er hat die, wenn auch nicht edelste, so doch erste und denkbar korrekte Darstellung gegeben des menschlichen Körpers in seiner wirklichen Form, die erste bildliche Gestaltung durch das Mittel wahrer Farben von Himmel, Luft, Landschaft und Kleidung und von dem Reichtum der äusseren Welt. Eine lebendige Kunst hat er geboren, hat deren Mechanismus erfunden oder doch vervollständigt, hat eine neue Sprache geschaffen und Werke von unvergänglichem Wert. Alles, was zu tun war, ist hier getan worden. Van der Weyden hat keine andere historische Bedeutung, als das in Brüssel zu versuchen, was in Gent und Brügge auf so wunderbare Weise zur Tat geworden war, später

dann nach Italien hinüberzugehen, dort Technik und Ausdrucksform des flämischen Geistes zu popularisieren, und vor allen Dingen unter seinen Werken ein ganz einziges Meisterwerk zu hinterlassen: einen Schüler, der den Namen Memling trug.

Von wo kommen diese Van Eycks, da man ihnen zuerst begegnet, wie sie sich in Gent niederlassen, inmitten einer Malerkorporation, die schon existiert? Was war es, das sie dorthin mitbrachten, und was fanden sie dort schon vor? Welche Bedeutung kommt ihnen in der Erfindung der Ölmalerei zu? Welches war schliesslich der Anteil, den jeder der beiden Brüder an diesem wunderbaren Bild der Anbetung des Lammes hatte? Alle diese Fragen sind bereits gestellt, mit grosser Gelehrsamkeit erörtert, aber schlecht beantwortet worden. Was ihre Zusammenarbeit anlangt, so ist es wahrscheinlich, dass von Hubert der Plan zum ganzen Werk stammt, dass er die oberen Teile und die grossen Gestalten gemalt hat, den Gott-Vater, Maria, Johannes, sicherlich auch Adam und Eva in ihrer kleinlichen und wenig dezenten Nacktheit. Er hat den weiblichen und besonders auch den männlichen Typus erfunden, den sein Bruder später benutzt hat. Er war es, der den Gesichtern heroische Bärte gegeben hat, da in der Gesellschaft damaliger Zeit solche doch nicht getragen wurden; er war es, der diese vollen Ovale gezeichnet hat, mit ihren leuchtenden Augen, mit ihrem starren, gleichzeitig milden und wilden Blick, ihrer starken Behaarung, ihrem gelockten Haar, und ihrem hochmütigen und mürrischen Aussehen. Von ihm stammt auch all das halb Byzantinische, halb Flämische im Ausdruck dieser Gestalten, die deutlich den Stempel des Zeit- und Ort-Geistes an sich tragen. Der Gott-Vater mit seiner funkelnden Tiara mit herabhängenden Bändern, in seiner hieratischen Haltung und dem Aussehen eines Hohenpriesters erscheint noch als die doppelte Aus-

drucksform der göttlichen Idee, so wie sie auf der Erde verkörpert war in ihren zwei gefürchteten Personifikationen, dem Reich und dem Pontifikat.

Die Madonna trägt schon den Mantel mit der Spange, das festanliegende Kleid; sie hat die gewölbte Stirn, den rein menschlichen Charakter und das jeden Zaubers bare Gesicht, das dann Jan einige Jahre später all seinen Madonnen geben sollte. Johannes zeigt weder einen bestimmten Rang, noch einen bestimmten Typus innerhalb der sozialen Stufenleiter, aus der dieser feine Beobachter seine Formen entnahm. Er ist verkommen, mager, von hagerer Gestalt, von leidendem Aussehen, ein Mann, der gelitten, gesehnt, gefastet hat; etwas wie ein Vagabund. Und was das erste Menschenpaar anlangt, so müssen wir es in Brüssel sehen, in dem ursprünglichen Zustand, der für eine Kapelle als zu wenig bekleidet befunden wurde; und nicht in der Kopie in St. Bavo, wo sie noch sonderbarer erscheinen mit ihren schwarzen Lederschürzen. Wohlverstanden dürfen wir nichts darin suchen, was an die Sixtina oder an die Loggien erinnert. Es sind zwei halbwilde Wesen, fürchterlich behaart, die beide, ohne dass irgend ein Gefühl ihrer Hässlichkeit sie einschüchtert, aus irgend welchen primitiven Wäldern herzukommen scheinen, hässlich, mit aufgeschwollenem Leib und mit mageren Beinen: Eva mit ihrem starken Leib, dem sichtlichen Zeichen ihrer ersten Mutterschaft. Alles das von sonderbarer Naivität, stark, derb, sehr eindrucksvoll. Die Zeichnung ist streng, die Malerei fest, glatt und voll; die Farbe klar, ernst, gleichmässig, von gemässigtem Glanz, die Farbenwirkung von der ganzen Kühnheit der künftigen Schule von Brügge.

Wenn, wie es allem nach den Anschein hat, Jan van Eyck der Urheber des Mittelbildes und der unteren Flügel ist, von denen die Kirche St. Bavo leider nur noch die hundert Jahre später von Coxcie gefertigten Kopieen aufbewahrt,

so hatte er nichts anderes mehr zu tun, als sich im Geist und in der Manier seines Bruders weiter zu entwickeln. Von sich selbst aus fügte er dem eine grössere Wahrhaftigkeit im Ausdruck der Gesichter hinzu, mehr Menschlichkeit in den Physiognomieen, grösseren Reichtum und grössere Wahrheit in den Details der Architekturen, der Stoffe und der Vergoldung. Vor allen Dingen aber war er es, der die Freiluft, den Anblick der blühenden Landschaft und der blauen Ferne einführte. Und schliesslich holte er das, was sein Bruder in mythischem Glanz und byzantinischer Starre erhalten hatte, herab auf das Niveau dieser Erde.

Die Zeiten sind verwandelt. Christus ist geboren und gestorben. Das Werk der Erlösung ist vollendet. Und also hat in der malerischen Gestaltung, nicht als Miniaturist sondern als Maler, Jan van Eyck die Darstellung dieses grossen Mysteriums verstanden: eine weite Wiese, über und über mit Frühlingsblumen bedeckt, im Vordergrund der Lebensbrunnen, ein Springbrunnen, dessen Wasser in feinen Strahlen auf ein Marmorbassin herabfällt; im Mittelpunkt ein purpurbekleideter Altar und auf dem Altar ein weisses Lamm; unmittelbar darum ein Kranz kleiner, geflügelter Engel, beinahe ganz in Weiss, mit leichten Abschattierungen nach Blassblau und Mattrosa. Ein weiter freier Raum isoliert das erhabene Symbol, und auf diesem jungfräulichen Rasen gewahren wir nichts, als das ernste Grün eines üppigen Rasens, und zu Hunderten die kleinen weissen Sterne der Gänseblümchen. Die erste Gruppe zur Linken bilden die knieenden Propheten, sowie eine grössere Anzahl stehender männlicher Gestalten. Hier sind alle die versammelt, die gläubig, ohne zu sehen, die Geburt Christi angekündigt haben, sowie weiter Heiden, Gelehrte, Philosophen, all die Ungläubigen, von den Sängern der Antike an bis zu den Bürgern Gents. Männer mit starken Bärten, mit wilden Gesichtern, mit mürrischem Ausdruck, von lebendigster Ge-

staltung der Physiognomieen. Wenig Gebärde, ausschliesslich Haltung. In etwa 20 Figuren ein Auszug aus der Welt der geistigen Arbeit, nach und seit Christi Geburt, ausserhalb des Kreises seiner Gläubigen. Alle, die noch zweifeln, die noch zögern, die sich noch zurückhalten, alle, die da geleugnet hatten, sie scheinen verwirrt; während die Propheten in Verzückung verharren. Die erste Gruppe zur Rechten, die als Pendant dazu wirkt — in jener gewollten Symmetrie, ohne die weder eine Majestät in der Idee noch Rhythmus in der Anordnung läge — die erste Gruppe zur Rechten besteht aus den zwölf Aposteln auf den Knieen und aus der imponierenden Versammlung der wahren Diener des Evangeliums, Priester, Seelenhirten, Bischöfe, und Päpste, alle bartlos, von vollen Formen, bleich und ruhig, wie sie kaum noch hinsehen, ihrer Sache völlig sicher, in voller Glückseligkeit anbetend, wunderbar in ihren roten Gewändern, ihrer goldenen Mitra, ihren goldenen Kreuzen, ihren goldgestickten Stolen, das alles mit Perlen, mit Rubinen und Smaragden geschmückt. Eine glänzende Fülle von Edelsteinen, die auf diesem tiefen Purpur spielen, dem speziellen Rot van Eycks. Im Hintergrund, weit hinter dem Lamm, auf einem sanft ansteigenden zum Horizont hinaufführenden Gelände gewahren wir ein grünes Gehölz, einen Hain von Orangen, von Rosenstöcken und von Myrten, alle in vollster Blüte und Frucht, aus dem zur Rechten der lange Zug der Märtyrer, zur Linken der der heiligen, rosenbekränzten, palmentragenden Frauen herauskommt. Die letzteren sind in zarte Farben gekleidet, in Blassblau, in Blau, in Rosa und in Violett. Die Märtyrer, zur grossen Mehrzahl Bischöfe, tragen blaue Mäntel, und nichts Vollendeteres ist denkbar, als die Wirkung dieser beiden fernen, feinen, genau gebildeten und immer lebendigen Prozessionen, wie sie sich mit ihren hell- oder dunkelblauen Tönen abheben gegen die ernste Belaubung des heiligen Haines. Schliesslich eine Linie

dunkler Hügel, dann Jerusalem, wie es dargestellt wird durch eine Silhouette der Stadt oder vielmehr durch Kirchtürme, hohe Türme und Turmspitzen; und als alleräusserster Hintergrund, weit in der Ferne, blaue Berge. Der Himmel ist von jener unbefleckten Reinheit, wie sie für solchen Augenblick sich ziemt, blassblau, im Scheitelpunkt leicht nach Ultramarin hin getönt, von jenem Perlmutterglanz, jener Morgenreinheit und poetischen Schönheit eines Sonnenaufgangs.

So etwa lautet in kalte Worte übertragen eine Übersetzung dieses Mittelbildes des kolossalen Triptychons. Ist es mir möglich gewesen, davon eine Vorstellung zu geben? Ich glaube es nicht. Man kann sich hier ins Unendliche verlieren, kann immer weiter hineindringen, ohne doch auf den Grund zu gelangen dessen, was es ausdrückt, oder was es in uns an Gefühlen wecken will. Auch das Auge allein kann das Werk immer wieder geniessen, ohne doch den ausserordentlichen Reichtum an Genüssen oder an Lehren zu erschöpfen, die es uns mitzuteilen weiss. Die kleine Anbetung in Brüssel ist neben dieser gewaltigen Konzentration aller seelischen und physischen Kräfte dieses wahrhaft grossen Mannes nichts, als ein liebenswürdiges Schmuckstück eines gewandten Juweliers.

Daneben aber ist der eingehenden Betrachtung noch wert die Madonna mit dem heiligen Donatius im Museum zu Brügge. Dieses Bild, davon sich eine Kopie im Museum zu Antwerpen befindet, ist, was die Dimensionen der Figuren anlangt, das umfangreichste, das van Eyck gemalt hat. Es stammt vom Jahre 1434 und ist daher 4 Jahre später entstanden, als die Anbetung des Lammes. Durch die Anordnung, den Stil und den Charakter der Form, der Farbe und der Arbeit, erinnert es an die Madonna mit Stifter, die wir im Louvre haben. Es ist weder pretiöser in der Ausführung, noch feiner in der Beobachtung des Details. Das naive Helldunkel, das die

kleine Komposition des Louvre durchflutet, diese völlige Wahrhaftigkeit und gleichzeitige Idealisierung aller Dinge, wie sie durch eine besondere Sorgfalt der ausführenden Hand erreicht ist, die Schönheit der Arbeit, die unnachahmliche Transparenz der Materie; diese Mischung von gewissenhafter Beobachtung und von Träumerei — alles das sind überlegene Qualitäten, die das Bild von Brügge weder erreicht noch übertrifft. Hier aber ist alles weiter, reifer, grösser in der Konzeption, der Gestaltung und der Malerei. Und das Bild wird dadurch noch gewaltiger und bedeutsamer, dass es sich völlig in den Zielen deckt mit der modernen Kunst und dass es auf dem besten Wege zu sein scheint, allen diesen Zielen Genüge zu schaffen.

Die Madonna ist hässlich. Das Kind ein rhachitischer Säugling mit wenig Haaren, ganz genau kopiert nach einem ärmlichen, kleinen, schlecht genährten Modell. Es hält in den Händen ein Blumenbukett und streichelt einen Papagei. Zur Rechten der Jungfrau der heilige Donatius in Gold gekleidet mit blauer Kappe. Zur Linken als eine Art Kulisse ein heiliger Georg, ein prachtvoller junger Mann, eine Art von Mannweib, in einer damaszierten Rüstung, wie er seinen Helm lüftet und das Jesuskind mit einem seltsam lächelnden Ausdruck grüsst. Als Mantegna seine Minerva auf der Jagd nach dem Laster mit ihrem ziselierten Kürass, ihrem Goldhelm und ihrem entzückend erzürnten Gesichtsausdruck konzipierte, da hätte er den heiligen Georg, von dem ich hier spreche, nicht kräftiger und sicherer stechen, da würde er seine Kontur nicht nachdrücklicher haben umreissen können, und würde ihn doch niemals so wie hier gemalt und in Farbe gesetzt haben. Zwischen der Madonna und dem heiligen Georg, auf den Knieen, die Figur des Kanonikus Georg Van der Paele; der Stifter; unzweifelhaft das beste Stück des ganzen Bildes. Er trägt ein weisses Obergewand; in seinen verschränkten, kur-

zen, eckigen, faltenreichen Händen hält er ein offenes Buch, ein paar Handschuhe und einen Hornklemmer; über seinem linken Arm hängt ein grauer Pelz. Ein Greis, kahlköpfig, mit kleinen widerspenstigen Haaren um die Schläfen, deren harte Knochenbildung sichtbar wird unter der feinen Haut. Dicke Haut, tief umränderte Augen; die Muskeln eingeschrumpft, verhärtet durch das Alter. Dieses dicke, rote und runzlige Gesicht ist ein Wunder von charakteristischer Zeichnung und Malerei. Die ganze Kunst Holbeins ist darin enthalten. Man denke sich zu dieser Szene noch den Rahmen und die gewöhnliche Umgebung hinzu: den Thron, den Teppich mit schwarzem Grund und roter Zeichnung, eine komplizierte Architektur, dunklen Marmor, ein Stück bunten Glasfensters, das mit seinen Butzenscheiben das grünliche Tageslicht der Bilder van Eycks dämpft, einen Marmorfussboden und unter den Füssen der Madonna jenen schönen orientalischen Teppich, jenen schönen alten Perser, der vielleicht eine täuschend ähnliche Kopie ist, aber der doch, wie alles übrige, in völligem Einklang mit dem Gesamteindruck des Bildes steht. Die Farbengebung ist ernst, dumpf und reich, ausserordentlich harmonisch und kräftig. Die Farbe fliesst in vollen Strömen. Sie ist einheitlich, sehr geschickt zusammengestellt und noch geschickter zusammengehalten durch ausserordentlich feine Valeurs. In der Tat, wenn man sich vor diesem Bilde konzentriert, so kann man über dieser Malerei alles andere vergessen und kann wohl meinen, dass die Malerei hier, und schon zur Stunde ihrer Geburt, ihr letztes Wort gesprochen hat.

Und doch, ohne Thema oder Methode zu wechseln, sollte Memling etwas mehr noch zu sagen haben.

Die Geschichte Memlings, so wie die Überlieferung sie uns übermittelt hat, ist eigentümlich und rührend. Ein junger Maler, der nach dem Tode van Eycks dem Hofe Karls des Kühnen angehört hatte, vielleicht ein junger Soldat aus den

Schweizerkriegen, ein Kämpfer von Granson und Murten, kehrt völlig verarmt nach Flandern zurück; und eines Abends im Januar 1477, an einem jener eisigen Tage, die auf die Niederlage von Nancy und auf den Tod des Herzogs folgten, da klopft er an das Johannes-Hospital und bittet um ein Lager, um Ruhe, um Brot und Pflege. Alles das wird ihm gewährt. Er erholt sich von seinen Mühen, von seinen Wunden, und im folgenden Jahre beginnt er in der Einsamkeit dieses gastfreien Hauses und in dieser klösterlichen Stille den Schrein der heiligen Ursula, und malt alsdann die Vermählung der heiligen Katharina und die andern kleinen Diptychen und Triptychen, die wir heute dort gewahren.

Unglücklicherweise, und leider, scheint dieser hübsche Roman nur Legende zu sein, an der wir nicht werden festhalten dürfen. Tatsächlich soll Memling einfach ein Bürger von Brügge gewesen sein, der die Malerei betrieb wie so viele andere, der sie in Brüssel gelernt hatte, dessen Tätigkeit im Jahre 1472 beurkundet ist, der in der St. Georgsstrasse und durchaus nicht im Johannes-Hospital wohnte und zwar als gutsituierter Hauseigentümer, und der im Jahre 1495 gestorben ist. Und was mag wahr sein an seiner angeblichen Reise nach Italien, an seinem Aufenthalt in Spanien, an seinem Tod und Begräbnis im Kloster Miraflores? Mit dem Augenblick, da die Blüte der Legende geschwunden ist, mag alles andere ihr folgen. Und trotzdem bleiben Erziehung und Entwickelung dieses Mannes sonderbar, und sein Genie, das sich zu solcher Stunde und in einem solchen Milieu so überraschend äussert, bleibt eine wunderbare Erscheinung.

Übrigens, trotz aller Gegenbeweise der Historiker, lieben wir doch noch uns Memling vorzustellen, wie er im Johannes-Hospital, das diese seine Werke noch birgt, gemalt hat. Und wenn wir sie dann dort wieder finden innerhalb dieser selben, immer noch gleichen starken Mauern, in diesem feuchten,

engen, grasbewachsenen Hofe, zwei Schritte entfernt von der alten Kirche Notre-Dame, so glauben wir es, dass hier und nirgend anders diese Werke haben entstehen können.

Ich will nicht näher eingehen auf den Ursula-Schrein, der ganz gewiss das berühmteste Werk von Memling ist und der sehr zu Unrecht als sein bestes gilt. Es ist eine Miniatur in Ölmalerei, geistvoll, naiv, vorzüglich in gewissen Details, kindlich in vielen andern, ein entzückendes Werk — in Wahrheit eine etwas zu minutiöse Arbeit. Und, anstatt einen Schritt vorwärts, würde die Malerei seit van Eyck und selbst seit Van der Weyden (man sehe in Brüssel seine beiden Triptychen und besonders seine weinende Frau) einen Schritt rückwärts gemacht haben, wenn Memling hier stehen geblieben wäre.

Die Vermählung der heiligen Katharina ist im Gegenteil ein entscheidendes und endgültiges Bild. Ich weiss nicht, ob sie einen technischen Fortschritt über van Eyck hinaus bedeutet. Es bliebe das zu untersuchen. Jedenfalls aber hat sie in der Art zu fühlen und in der Gestaltung des Ideals eine ganz persönliche Note, die bei van Eyck nicht existierte und die keine Kunst der Welt so entzückend offenbart. Die Madonna sitzt und thront im Zentrum der Komposition auf einem erhöhten Thronsitz. Zu ihrer Rechten Johannes der Täufer und die heilige Katharina mit ihrem Attribut des Rades, zu ihrer Linken die heilige Barbara und darüber der Stifter Jan Floreins in dem gewöhnlichen Kostüm eines Bruders des Johannes-Hospitals. Im Hintergrunde gewahren wir den Evangelisten Johannes und zwei Engel in Priestergewändern. Die Madonna, die den Madonnen van Eycks in der Wahl des Typus sehr überlegen ist, die aber den beiden Porträts der beiden Heiligen weit nachsteht, darf ich übergehen.

Die heilige Katharina ist in ein langes anliegendes und

schleppendes Gewand gekleidet mit schwarz grundierter, goldner Stickerei, mit karminfarbenen Samtärmeln und mit anliegender und ausgeschnittener Taille. Ein wie Wasser durchsichtiger Schleier fügt zu der Blässe der Gesichtsfarbe noch die Blässe eines kaum greifbaren Stoffes hinzu. Nichts Entzückenderes als dieses kindliche und weibliche Gesicht, das so fein von seinem golddurchwirkten Gazekopfputz eingerahmt wird. Und niemals hat ein Maler, der in Frauenhände verliebt war, etwas Vollendeteres in der Gebärde, in der Zeichnung, in der Form gestaltet, als diese volle und lange, feine und schimmernde Hand, die einen ihrer Finger dem Brautring entgegenstreckt.

Die heilige Barbara ist sitzend dargestellt. Mit ihrem hübschen, aufrechten Kopf, ihrem geraden Hals, ihrem hohen, glatten und festangewachsenen Nacken, ihrem geschlossenen Mund von mystischem Ausdruck, mit ihren schönen reinen Augenlidern, die sich über einen Blick senken, den wir erraten können, liest sie aufmerksam in einem Gebetbuch, von dessen blauseidenem Rücken wir einen Teil gewahren. Ihre Figur zeichnet sich unter der Taille eines grünen Kleides ab. Darum ein granatfarbener Mantel, der sie umgibt mit dem freien Fall seiner breiten, malerischen und ausserordentlich geschickt angeordneten Falten.

Hätte Memling nichts geschaffen als diese beiden Gestalten — und der Stifter mit dem heiligen Johannes ist auch eine Malerei erster Ordnung, und hat den gleichen Anspruch auf unser Interesse — so könnte man wohl sagen, dass er genug getan habe, für seinen eigenen Ruhm und ganz besonders für die, die sich mit gewissen Problemen beschäftigt haben, die sie hier mit Entzücken gelöst sehen. Achtet man auf die Form, die vollendete Zeichnung, die natürliche und ungemachte Gebärde, die Klarheit der Töne, die seidige Weichheit der Haut, ihre Einheit und Geschmeidigkeit; betrachtet man die verschiedenen Gewänder in ihrer so reichen

Farbe, in ihrem so richtigen und so charakteristischen Schnitt, so möchte man sagen, es sei die Natur selbst, beobachtet von einem wunderbar empfindsamen und aufrichtigen Auge. Der Hintergrund, die Architektur und alles Beiwerk weist all die Pracht der van Eyckschen Darstellungen auf. Ein Thron mit schwarzen Säulen, ein Marmorportikus, der Fussboden aus Marmor; unter den Füssen der Madonna ein persischer Teppich; endlich der Ausblick in eine helle Landschaft und die gotische Silhouette einer Stadt mit vielen Kirchtürmen, wie sie in dem ruhigen Glanz eines elyseischen Lichtes getaucht ist. Dasselbe Helldunkel wie bei van Eyck, aber mit neuen Feinheiten, mit besserer Beobachtung der Valeurunterschiede zwischen dem halben und dem vollen Licht. Alles in allem ein weniger energisches und zarteres Werk.

Ich übergehe die andern kleinen Bilder, die so sorglich in diesen selben alten Sälen des Johannes-Hospitals aufbewahrt werden. Ich übergehe ferner den heiligen Christophorus vom Museum in Brügge und ebenso das Porträt der Gemahlin van Eycks sowie seinen berühmten Christuskopf. Gute und interessante Werke, die die Vorstellung wohl befestigen können, die man sich machen muss von der Art, van Eyck zu sehen und Memling zu fühlen; beide Charaktere, beide Genies kommen weit stärker als hier zum Ausdruck in den besprochenen Bildern des heiligen Donatius und der heiligen Katharina. Infolge der Gleichheit des Gebietes und der Gleichheit der Gestaltung gestatten diese Bilder einen unmittelbaren Vergleich und rücken damit die Bedeutung der beiden Meister in das rechte Licht.

Wie haben sich ihre Talente gebildet? Welche überlegene Erziehung hat ihnen eine solche Fülle von Erfahrungen verleihen können? Wer hat sie gelehrt, so naiv, so aufmerksam, so geduldig, und mit solcher immer gleichbleibenden Gefühlsintensität zu sehen, so langsam bedächtig und sorgsam

zu arbeiten? Und wie schnell, wie vollkommen hat sich ihre Meisterschaft herausgebildet! Die italienische Frührenaissance hat nichts, das sich damit vergleichen lässt. Weder die lombardische noch die toskanische oder venetianische Schule haben irgend etwas hervorgebracht, das diesem ersten Siegeslauf der Schule von Brügge gleichkommt. Die Technik selbst ist vollendet. Die Sprache mag sich seitdem bereichert, verfeinert, sie mag sich weiter entwickelt haben und zwar wohlverstanden vor dem Einsetzen ihres Verfalls. Aber sie hat niemals diese ausdrucksvolle Bestimmtheit noch eine solche Beherrschung der Mittel, noch auch solchen Glanz wieder erlangt.

Man betrachte die rein äusserliche Seite der Kunst von van Eyck und Memling; es ist die gleiche Kunst, die in ihrer Anwendung auf alles, was erhaben ist, dieses Erhabene in der wunderbarsten Weise zur Darstellung bringt. Reiche Stoffe, Perlen und Gold, Samt und Seide, Marmor und Metall, überall ist die Hand ausschliesslich beschäftigt, Reichtum und Schönheit der Malerei fühlen zu lassen durch den Reichtum und die Schönheit der Arbeit. In dieser Beziehung steckt die Malerei noch in ihren Anfängen, denn sie will in ihren Ausdrucksmitteln noch den Kampf aufnehmen mit der Kunst des Goldschmieds, des Stechers und des Emailleurs. Andererseits sieht man, wie weit sie sich schon von diesen entfernt hat. Unter dem Gesichtspunkt der Technik existiert also kein sehr fühlbarer Unterschied zwischen Memling und van Eyck, der doch 40 Jahre früher gelebt hat. Man möchte wohl fragen, wer von den beiden schneller gegangen und weiter gelangt ist. Und wenn die Daten uns nicht lehrten, welcher von beiden der Erfinder war und welcher der Schüler, so möchte man, auf Grund einer noch grösseren Sicherheit im Erreichen des angestrebten Zieles, meinen, dass es van Eyck war, der die Lehren Memlings sich zu nutze gemacht. Man ist anfangs

versucht, sie für Zeitgenossen zu halten, so identisch sind ihre Kompositionen, so gleichartig ist ihre Methode und so sehr wirken ihre Archaïsmen als Produkte der gleichen Zeit.

Die ersten Unterschiede, die sich in ihrer Technik bemerklich machen, sind Unterschiede der Veranlagung und sind die Folge von Temperamentverschiedenheiten der beiden Naturen.

Van Eyck hat mehr Modellierung, mehr Muskel, mehr wirkliche Blutzirkulation; daher die überraschende Männlichkeit seiner Gesichter und der Stil seiner Bilder. Alles in allem ist er ein Porträtist vom Schlage Holbeins, genau, scharf, eindringlich bis zur Leidenschaftlichkeit. Er sieht genauer und auch derber und schneller. Die Empfindungen, die der Anblick der Dinge in ihm auslöst, sind kräftiger und die, die ihm aus ihrer Farbe entstehen, intensiver. Seine Palette hat eine Fülle, einen Reichtum und eine Wucht, die Memling nicht kennt. Die Skala seiner Töne ist von gleichmässigerer Stärke und wird durch ein geschicktes Handhaben der Valeurs besser zusammengehalten. Sein Weiss ist saftiger, sein Purpur reicher und sein Indigo, jenes tiefe Blau altjapanischer Emailarbeiten, ist satter und dichter. Er wird stärker vom Reichtum und vom Wert seltener Gegenstände ergriffen, die in jener Zeit der luxuriösen Sitten im Überfluss um ihn vorhanden waren. Niemals hat ein indischer Rajah seine Kleidung mit mehr Gold oder Steinen geschmückt, als es van Eyck auf seinen Bildern getan. Wenn ein Bild von van Eyck schön ist, und das Bild von Brügge ist dafür das beste Beispiel, so möchte man sagen, es sei ein ganzes Edelsteingeschmeide, aufgetragen auf Gold, oder es seien Stoffe von den mannigfaltigsten Farben, deren Grundstoff wieder Gold ist. Überall macht sich das Gold fühlbar: auf den Stoffen und darunter. Spielt es nicht auf der Oberfläche, so scheint es durch den Stoff hindurch. Es ist das verbindende Band,

die Grundlage, das sichtbare oder latente Grundelement dieser unter allen anderen reichen Malerei. Auch ist van Eyck geschickter, weil seine Kopistenhand ganz bestimmte Vorzüge aufweist. Er ist genauer und positiver. Seine Fähigkeit der Nachahmung ist wunderbar. Sobald er einen Teppich malt, weiss er ihn in einer Abfolge der wunderbarsten Farben zu gestalten. Sobald er Marmor malt, erscheint dieser Marmor wie poliert, und wenn er in dem Schatten seiner Kapellen das Licht durch die opalfarbenen Butzenscheiben fallen lässt, ist die Illussion eine vollkommene.

Bei Memling gleiche Gewalt der Farbe, gleicher Glanz, aber weniger Leidenschaftlichkeit und weniger echte Wirklichkeit. Ich würde nicht zu behaupten wagen, dass in diesem wunderbaren Triptychon der heiligen Katharina, trotz der ausserordentlichen Klangkraft der Farbe, seine Farbenskala ebenso stark zusammengesetzt sei, wie die seines grossen Vorgängers. Dagegen kennt er schon Feinheiten der Übergänge und einen Duft und Schmelz in den Halbtönen, die van Eyck noch fremd waren. Die Figuren des Johannes und des Stifters bezeichnen nach der Richtung der Abstraktion, in den Relationen des Hauptlichtes zu den Nebenlichtern und in dem Bezug der Gegenstände zu der jeweiligen Sehebene, einen Fortschritt über den heiligen Donatius, und vor allen Dingen einen entscheidenden Schritt über das Triptychon von St. Bavo hinaus. Selbst die Farbe der Gewänder, das eine in dunkel Granat, das andere in stumpferem Rot, lässt eine neue Kunst ahnen, den Ton im Schatten zu gestalten, und zeigt neue und feinere Farben-Kombinationen. Die manuelle Arbeit ist nicht sehr verschieden. Und doch bestehen gewisse Unterschiede: überall, wo ein lebendiges Gefühl ihn trägt, belebt und bewegt, ist Memling so sicher wie van Eyck. Überall, wo Interesse und Liebe am Gegenstand nachlassen, da kann man sagen, dass er, mit van Eyck verglichen, schwächer wird.

Das Gold ist in seinen Augen lediglich Beiwerk, und die lebende Natur hat er eindringlicher studiert, als die tote. Köpfe, Hände, der Hals, die schimmernde Oberfläche einer rosigen Haut — all das sind die Dinge, auf die er den Nachdruck legt und in deren Wiedergabe er sich hervortut; weil in der Tat, sobald man sie vom Standpunkt des Gefühls aus vergleicht, hier nichts Gemeinsames mehr zwischen van Eyck und ihm liegt. Es ist eine Welt, die sie trennt. In einem Zeitraum von 40 Jahren, was doch gewiss sehr wenig ist, ist in der Art zu sehen und zu fühlen, zu glauben und Glauben einzuflössen, eine sonderbare Erscheinung zutage getreten, die hier blitzartig sich uns enthüllt.

Van Eyck sah mit dem Auge, Memling beginnt mit dem Herzen zu sehen. Der eine hat einen scharfen, sicheren Verstand, der andere scheint überhaupt nicht viel zu denken, aber er hat ein Herz, das ganz anders schlägt. Der eine kopiert die Dinge der Natur; der andere kopiert ebenfalls, aber seine Kopie wird zur Verklärung. Jener reproduziert, ohne sich um das Ideal irgendwie zu kümmern die menschlichen Typen, besonders die männlichen Typen, die ihm unter die Augen kommen, und zwar wie sie ihm entgegentreten innerhalb der verschiedenen Gesellschaftsschichten seiner Zeit. Dieser hier träumt, wenn er die Natur ansieht; er lässt seine Phantasie walten, sobald er sie zu übertragen beginnt; er wählt aus ihr alles aus, was liebenswürdig und was zart ist an der menschlichen Form, und schafft, besonders als weiblichen Typus, ein Wesen von einer Vollendung, wie es bis dahin unbekannt war und wie es seitdem verschwunden ist. Wohl sind es Frauen, aber Frauen, die gesehen sind, so wie er sie liebt, mit jener zärtlichen Liebe eines Mannes, der ganz erfüllt ist von dem Sinne für Grazie, Vornehmheit und Schönheit. Aus diesem, bis dahin ungekannten Bild der Frau, macht er eine wirkliche Persönlichkeit und gleichzeitig ein Symbol.

Er verschönert sie nicht, aber er sieht in ihr das, was keiner vor ihm in ihr gesehen hatte. Man möchte sagen, dass er sie nur so malt, weil er in ihr einen Zauber, eine Anziehungskraft und auch eine Feinheit des Innenlebens entdeckt, die niemand vor ihm auch nur geahnt hatte. Er schmückt sie körperlich und geistig. Wenn er das schöne Gesicht einer Frau malt, so malt er eine entzückende Seele. Sein Fleiss, sein Talent, die Sorgfalt seiner Hand, sind eine der Formen, in denen seine Rücksicht und seine rührende Achtung für die Frau zum Ausdruck kommen.

Keinerlei Unsicherheit kann aufkommen mit Bezug auf die Epoche, die Rasse und den Rang, denen diese zarten, blonden, treuherzigen, doch weltlichen Wesen angehören. Es sind Prinzessinnen und zwar von bester Geburt. Von einer Prinzessin haben sie den Handansatz, die müssige und weisse Hand und jene Blässe, die eine Folge des Lebens ist innerhalb der vier Wände. Sie haben jene natürliche Art, ihre Kleider und ihr Diadem zu tragen, ihr Gebetbuch zu halten und darin zu lesen, wie sie nur von einem Mann beobachtet sein konnte, dem die Welt und jene besondere Gesellschaft nicht fremd waren.

Wenn aber die Natur sich so darbot, woher kommt es dann, dass van Eyck sie so nicht gesehen hat, er, der doch die gleiche Welt kannte, er, der voraussichtlich in höherer Stellung war, der darin sich bewegte als Maler und Valet de Chambre von Johann von Bayern und dann von Philipp dem Guten und mitten in dieser Hofgesellschaft. Wenn so die kleinen Prinzessinnen des Hofes ausgesehen haben, wie kommt es dann, dass van Eyck uns von diesen ihren zarten, fesselnden Reizen nicht die leiseste Idee gegeben? Wie kommt es, dass er die Männer allein gut gesehen hat? Warum wird er derb, herb oder sogar hässlich, sobald es sich darum handelt, eine weibliche Erscheinung wiederzugeben? Warum hat er die Eva

seines Bruder Hubert nicht verschönert? Warum so wenig Dezenz unmittelbar über dieser Anbetung des Lammes? Und warum bei Memling alle die anbetungswürdigen Feinheiten der Reinheit und Schamhaftigkeit; hübsche Frauen mit dem Ausdruck von Heiligen, schöne und ehrliche Stirnen, durchsichtige Schläfen und reine faltenlose Lippen. All die Blüte reinster Unschuld, aller Zauber, der die Reinheit von Engeln umgibt, eine Seligkeit, eine ruhige Süsse, eine innere Ekstase, die man nirgend wieder findet. Welche Gnade des Himmels hatte sich doch auf diesen jungen Soldaten oder auf diesen reichen Bürger herabgesenkt, um seine Seele zu rühren, sein Auge zu reinigen, seinen Geschmack zu bilden und ihn gleichzeitig in der physischen und moralischen Welt so völlig neue Dinge gewahren zu lassen?

Obwohl die Männer, die Memling gemalt, nicht ganz von jener überirdischen Wirkung sind, wie seine Frauen, so gleichen doch auch sie nicht denen van Eycks. Männer von sanftem und traurigem Ausdruck, von langer Gestalt, von kupferner Hautfarbe mit gerader Nase, mit spärlichem und leichten Bart und von nachdenklichem Blick. Weniger Leidenschaftlichkeit und doch die gleiche Inbrunst. Ihre Muskulatur ist nicht so stark und männlich, aber sie haben einen gewissen Ernst und eine gewisse Sicherheit, die ihnen den Anschein gibt, als hätte das Leben ihnen viel Leid gebracht. Der Johannes, dessen schöner Evangelistenkopf von so samtartiger Ausführung ist, verkörpert ein für allemal den Typus der männlichen Figuren, so wie Memling sie sieht. Und so auch der Stifter, mit seinem Christuskopf und seinem Spitzbart. Man beachte — und ich lege darauf ganz besonderen Nachdruck, — dass die männlichen und weiblichen Heiligen ganz offenbar Porträts sind.

Alles das lebt ein tiefes, geheiligtes und gesammeltes Leben. In dieser doch so menschlichen Kunst nicht ein Zug

von Gemeinheit und von all der Hässlichkeit jener Zeit. Man forsche in den Werken dieses Malers, der, wie auch immer er gelebt haben mag, doch sein Jahrhundert gut gekannt haben muss; man wird nicht auf einen einzigen jener tragischen Vorgänge stossen, in deren Darstellung man sich seitdem gefallen. Keine Vierteilung, kein siedender Kessel, ausser gelegentlich bei Anlass einer Anekdote oder in Miniaturformat; keine abgeschnittenen Hände, keine nackten, geschundenen Körper, und auch keine grausame Gefangennahme, keine verbrecherischen Richter und keine Henker. Das Martyrium des heiligen Hyppolith, das wir in der Kathedrale von Brügge sehen und das man ihm zugeschrieben hat, ist von Bouts oder von Gerard David. Alte und rührende Legenden, wie die der heiligen Ursula oder des heiligen Christophorus, Madonnen, Heilige als Bräute Christi, gläubige Priester, Heilige, an die man glauben muss, ein Pilger, der vorüberzieht und unter dessen Zügen man den Künstler wiederkennt — solcher Art sind die Persönlichkeiten Memlings. Alles in allem ein guter Glaube, eine Ehrlichkeit, eine Naivität, die an das Wunder grenzen. Eine Mystik des Gefühls, das sich mehr noch ahnen lässt, als dass es sich wirklich zeigt, davon wir den Duft haben, ohne dass irgend welche Geziertheit in der Form sich geltend macht, eine wahrhaft christliche Kunst, wenn es je eine solche gegeben hat, frei von aller Vermengung mit heidnischen Ideen. Wenn Memling seinem Jahrhundert entflieht, so gehört er doch auch keinem anderen an. Sein Ideal teilt er mit keinem anderen. Vielleicht möchte er an Bellini, an Botticelli, an Perugino denken lassen, nicht aber an Leonardo, an Luini, und auch nicht an die toskanische Schule oder an die Römer der Hochrenaissance. Hier kein Johannes, den man für einen Bacchus halten könnte, keine Madonna oder heilige Elisabeth mit dem seltsamen heidnischen Lächeln einer Joconda, kein Prophet, der an die Götter der Antike erinnert.

Weder Mythus noch tiefgründiges Symbol. Es bedarf keinerlei gelehrten Exegese, um diese ehrliche, unwissende und tiefgläubige Kunst zu erklären. Er sagt das, was er sagen will, mit der Offenherzigkeit der Einfältigen an Geist und Herzen und mit der Natürlichkeit eines Kindes. Er malt alles, was man verehrt, woran man glaubt und so, wie man daran glaubt. Er zieht sich zurück in seine intime Welt, schliesst sich daselbst ein, und erhebt sich dann zu den höchsten Höhen. Nichts von der äusseren Welt dringt in dieses Heiligtum ein, darin seine Seele ruht. Weder was man dort tut, noch was man dort denkt, noch was man da sagt, noch auch irgend etwas von dem, das man dort sieht.

Man stelle sich mitten in den Schrecknissen dieses Jahrhunderts eine heilige Stätte vor, eine Art von himmlischer Ruhestätte, von heilgem Schweigen umgeben, wo alle Leidenschaft verstummt, wo die Kümmernis aufhört, wo man betet und anbetet, wo alle physische und moralische Hässlichkeit sich verklärt, wo neue Gefühle wachsen, und wo, wie die Lilien auf dem Felde, eine entzückende Naivität und Süssigkeit und eine übernatürliche Sanftmut zum Leben erstehen, und man wird sich eine Vorstellung gebildet haben von der wunderbaren Seele Memlings und von dem Wunder, das er in seinen Werken vollbringt.

Merkwürdig genug: um mit aller schuldigen Ehrfurcht von einem solchen Mann zu sprechen, mit aller schuldigen Rücksicht für ihn und für sich selbst, müsste man ganz besondere Bezeichnungen zu finden, und müsste unserer Sprache eine Art eigener neuer Jungfräulichkeit zu verleihen wissen. Nur um diesen Preis wäre es möglich, ihn wirklich zu verstehen; die Worte unserer Sprache aber haben einen so vielfachen Gebrauch schon erfahren und sind einem so vielfachen Bedeutungswandel schon seit Memling unterworfen worden, dass es schwer hält, jene zu finden, die auf ihn passen.

Von dem Übersetzer des vorliegenden Buches sind im unterzeichneten Verlage erschienen:

GERARD DAVID UND SEINE SCHULE

von

EBERHARD FREIHERRN VON BODENHAUSEN

Ein stattlicher Folioband von 250 Seiten mit 56 Abbildungen und 29 Tafeln in Photogravüre und Lichtdruck.
Gebunden 40 Mark.

„Bodenhausen zeigt sich als ein so intimer Kenner altniederländischer Kunst, dass es heute nur ganz wenige Forscher auf diesem Gebiete mit ihm aufnehmen können . . . Das Davidwerk ist in der Ausstattung von einer vornehmen, gediegenen Einfachheit, der illustrative Teil glänzend." *Monatshefte der Kunstwissenschaftl. Literatur.*

VELAZQUEZ

Übersetzt und eingeleitet von

EBERHARD FREIHERRN VON BODENHAUSEN

8⁰ 174 Seiten mit 23 Tafeln. Brosch. 4 Mark, geb. 5 Mark.

„Es gibt heute kein Buch über Kunst, das den Deutschen förderlicher werden könnte . . . Das Buch erhebt sich weit über Fromentin, den derselbe Übersetzer in Deutschland eingeführt hat, läuft aber in derselben Bahn . . . Die Übersetzung ist glänzend." *Die Zukunft.*

„Eine der besten Monographien, die wohl je über einen Künstler geschrieben ist . . . Die gediegene Einleitung, die der Übersetzer dem Buche vorausschickt, möchte man nicht missen." *Frankfurter Zeitung.*

Beide Werke sind durch die Buchhandlungen zu beziehen.

MÜNCHEN. Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G.

In der Bibliothek ausgewählter Kunstschriftsteller erschien:

Band I:

EMILE ZOLA, MALEREI. Mit einer Einleitung von Herman Helferich (Emil Heilbut) und einem Porträt.
Geb. M. 3.50

Band II:

EUGÈNE DELACROIX, MEIN TAGEBUCH. Deutsch von Erich Hancke. Geb. M. 4.50

Band V:

JAN VETH, STREIFZÜGE EINES HOLLÄNDISCHEN MALERS IN DEUTSCHLAND. Mit Abbildungen. Umschlagzeichnung von Max Liebermann.
M. 4.50, geb. M. 5.50

Im selben Verlage erschien:

PAUL KRISTELLER, KUPFERSTICH UND HOLZSCHNITT IN VIER JAHRHUNDERTEN. Mit 250 Abbildungen. M. 25.—, geb. M. 30.—

AUSFÜHRLICHE PROSPEKTE WOLLE MAN VERLANGEN

Buchdruckerei Roitzsch, G. m. b. H., Roitzsch.

83-B1429

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01392 1016